СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ.

РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА.

Издание „ОПОЯЗ“
1921.

СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ.

РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Вторая Государственная тип. Красная, 1. Р. В. Ц.

Строение рассказа и романа.

1.

Приступая к этой статье, я прежде всего должен сказать, что я не имею определения для новеллы. То есть я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет. Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новеллы.

В предыдущих работах [1]) я постарался показать связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. В частности я наметил тип ступеньчатого нарастания мотивов. Такие нарастания по существу своему бесконечны, как бесконечны и авантюрные романы, на них построенные. Отсюда все эти бесчисленные томы Рокамболя, а также и «Десять лет спустя» и «Двадцать лет спустя» Александра Дюма. Отсюда же необходимость эпилога в таких романах. Окончить их можно, только изменив масштаб времени рассказа, «скомкать» его.

Но обычно все нагромождение новелл охватывается какой нибудь обрамляющей новеллой. В авантюрном романе очень часто, кроме похищения и узнавания, в качестве основной новеллы берут и мотив затрудненной, но совершающейся свадьбы. Поэтому, когда Марк Твэн писал «Похождения Тома Сойера», то заявил в конце, что не знает, где кончить свою историю, так как в истории мальчика нет женитьбы, которою обычно кончаются романы про взрослых. Поэтому

[1]) Поэтика „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“.

*

он и оговорил, что кончает свою книгу там, где просто представился случай. Как известно, история Тома Сойера имела свое продолжение, историю Гека Фина (с выступлением на сцену в качестве главного лица бывшего прежде второстепенным) и потом опять продолжение, уже с приемами дедективного романа, и, наконец, третье продолжение с приемами романа Жюль Верна «На шаре».

Но что же нужно для новеллы, чтобы она осозналась как что то законченное?

При анализе легко увидеть, что кроме построения типа ступеней есть еще построение типа кольца или лучше сказать петли. Описание счастливой взаимной любви не создает новеллу, или если и создает, то только будучи воспринято на традиционном фоне описаний любви с препятствиями. Для новеллы нужна любовь с препятствиями. Например А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б. На этой схеме построены отношения Евгения Онегина и Татьяны, причем причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке. Тот же прием у Боярдо мотивирован чарами. У него в «Влюбленном Роланде» Ринальд влюблен в Анджелику, но случайно пьет воду из заколдованного источника и вдруг забывает свою любовь. Между тем Анджелика, напившись воды из другого источника, имеющего противоположные свойства, почувствовала к Ринальду пылкую любовь вместо прежней ненависти. Получается такая картина: Ринальд бежит от Анджелики, она его преследует из страны в страну. Потом, обскакав так весь свет, Ринальд, преследуемый Анджеликой, опять попадает в тот же лес с очарованными источниками, они пьют снова воду и роли их меняются: Анджелика начинает ненавидеть Ринальдо, а тот начинает ее любить. Здесь мотивировка почти обнажена. Таким образом для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие, какое то несовпадение. Это роднит «мотив» с тропом и каламбуром. Как я уже говорил

в главе об эротическом остранении [2]), сюжеты эротических сказок представляют из себя развернутые метафоры, например мужской и женский половые органы у Боккачо сравнены с пестом и ступкой. Сравнение это мотивировано целой историей, и получился «мотив». То же мы видим в новелле о «дьяволе и преисподней», но здесь еще ярче момент развертывания, так как в конце ее есть прямо указание на существование в народе такого выражения. Очевидно новелла является развертыванием этого выражения.

Очень многие новеллы являются развертыванием каламбуров, например к такому типу относятся рассказы о происхождении названий. Мне лично пришлось слышать от одного старого охтянина рассказ о том, что название Охта возникло из восклицания Петра Великого: Ох! та! Когда название не дает возможности каламбурного осмысливания, то его разбивают на несуществующие имена собственные. Например Москва из имен Мос, Ква, Яуза—Я и Уза (в сказании об основании Москвы).

Мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала. В качестве мотива могут быть разработаны например противоречия обычаев. Интересна одна деталь солдатского фольклора (в ней есть и влияние элементов языка): отверстие штыка называется мулек, и про молодых солдат рассказывают, что они жалуются: «я мулек потерял». Такой же мотив, возникший на почве некоптящего огня (электричества),—рассказ про подпрапорщика, которого солдаты, курившие в казарме, убедили, что это «лампочки накоптели».

На противоречии же основан и мотив ложной невозможности. При «предсказании» мы имеем противоречие намерений действующих лиц, стремящихся избегнуть предсказания, с тем, что оно тем самым исполняется (мотив Эдипа) при мотиве ложной невозможности; обычно предсказание, дающее ощущение

[2]) Там же.

невозможности исполнения, исполняется, но как бы каламбурно. Примеры: обещание ведьмы Макбету, что он будет побежден не раньше, чем лес пойдет на него, и что его не может убить «рожденный женщиной». При наступлении на замок Макбета солдаты, чтобы скрыть свое число, берут в руки ветви, убийца же Макбета не рожден, а вырезан из чрева. То же в романе об Александре: Александру сказано, что он умрет на железной земле под костяным небом. Он умирает на щите под потолком из слоновой кости. То же у Шекспира: король, которому предсказано, что он умрет в Иерусалиме, умирает в комнате монастыря, носящей название Иерусалим.

На ощущении контраста основаны мотивы: «бой отца с сыном», «брат муж своей сестры» (в народной песне, обработанной Пушкиным, мотив усложнен) и мотив «муж на свадьбе жены». На том же приеме основан мотив «неуловимого преступника» в сказке, введенной в историю Геродота, где нам дается сперва безвыходное положение, а потом остроумный выход из него. Сюда же относятся сказки с мотивом загадывания и разгадывания загадок, или в более развернутом виде, с решением задач—совершением подвигов. В более поздней литературе повезло мотиву «ложного»—невинного преступника. В такого рода мотиве мы имеем сперва подготовку возможности обвинения невинного, потом обвинение и наконец оправдание. Оправдание иногда достигается сопоставлением ложных свидетельских показаний (тип Сусанны, он же в камоанских сказках Минаева), иногда же вмешательством добросовестного свидетеля.

Если мы не имеем развязки, то не получаем и ощущения сюжета. Это легко проследить у Лесажа в его «Хромом бесе», в котором мы имеем как бы картинки, не имеющие сюжетного построения. Например, вот отрывок из этого романа:

«Перейдем теперь к этому новому зданию, где два отдельных помещения: в одном живет хозяин, этот старый господин, который то ходит по комнате, то бросается в кресло.

— Я полагаю, сказал Замбулло, что он раздумывает о каком-нибудь важном предприятии. Кто он такой? Судя по богатству в его доме, это, должно быть, гранд первого разряда.

— Между тем, отвечал демон, он простого происхождения, но состарился, занимая выгодные должности; у него четыре миллиона состояния. Так как он не совсем спокоен относительно средств, служивших ему для приобретения этого состояния, а скоро придется отдавать отчет на том свете в своих поступках, то его взяло беспокойство; он хочет построить монастырь и надеется, что после такого доброго дела совесть его будет спокойна. Он уже получил разрешение на его основание, но туда будут допускаться только монахи целомудренные, воздержанные, с большим смирением. Выбор будет очень труден. Второе помещение занимает красивая дама; она только что взяла ванну из молока и легла в постель. Эта изнеженная особа, вдова кавалера ордена св. Иакова, который оставил ей в наследство только прекрасное имя, но, к счастью, у нее есть два друга, два советника при кастильском короле, которые сообща уплачивают за нее расходы по дому.

— Ой, ой, воскликнул студент, я слышу крики и жалобы! Не случилось ли какого несчастия?

— Вот в чем дело, сказал дух, два молодых кавалера играли в карты, в том игорном доме, где вы видите так много зажженных ламп и свечей; они разгорячились из-за какого-то хода, схватились за шпаги и смертельно ранили друг друга. Старший женат, а младший — единственный сын. Они умирают. Жена одного и отец другого, извещенные об этом печальном происшествии, прибыли, и крики их оглашают всю окрестность. „Несчастное дитя“, говорит отец, обращаясь к сыну, который не может его слышать: „сколько раз я тебя убеждал бросить игру, сколько раз я тебе предсказывал, что ты поплатишься жизнью! Я объявляю, что это не моя вина, что ты так скверно кончаешь“. Жена, с своей стороны, тоже в отчаянии, хотя ее супруг проиграл все ее приданое, продал все ее драгоценности, даже платья; она тем не менее неутешна. Она проклинает карты, которые всему причиной, проклинает того, кто их изобрел, проклинает игорный дом и тех, кто там находится».

Предыдущие отрывки явно не новеллы, и это зависит не от их величины. Дает ощущение оконченности маленькая сценка, которая перебивает новеллу, рассказываемую Асмодеем.

— «Хотя история, которую вы мне рассказываете, очень интересна, но то, что я вижу, мешает мне слушать вас так внимательно, как я

бы этого хотел. Я вижу в одном доме хорошенькую женщину, которая сидит между молодым человеком и стариком. Они, видимо, пьют очень вкусные ликеры, и, покуда старик целует молодую даму, эта мошенница за его спиной дает целовать свою руку молодому человеку, который, вероятно, ее любовник.

— Совсем наоборот, объяснил Хромой, молодой—ее муж, а старый—любовник. Этот старик важный господин, он—командор военного ордена Калатрава. Он разоряется на эту даму, муж которой занимает маленькую должность при дворе. Она расточает ласки старому поклоннику из расчета и обманывает его из любви к мужу».

Эта законченность происходит от того, что мы здесь имеем сперва ложные узнавания, потом раскрытие настоящего положения, т. е. формула осуществлена.

Зато ощущаются как недоконченные довольно большие новеллы, в которых мы ощущаем недосказанность. Такая полуновелла есть в конце X главы. Начинается она описанием серенады со вставными стихами.

«Поставим эти куплеты, вы сейчас услышите другую музыку. Следите глазами за этими четырьмя мужчинами, которые вдруг показались на улице. Вон они накидываются на наших музыкантов. Эти закрываются своими инструментами, как щитами, которые не выдерживают ударов и разлетаются вдребезги. Посмотрите, на помощь им прибегают два кавалера, из которых один—главное лицо в серенаде. С какой яростью они бросаются на нападающих! Но эти, такие же ловкие и храбрые, как они, охотно принимают их. Какой огонь вылетает из-под их шпаг. Посмотрите, один из защитников серенады падает; это тот, который давал серенаду; он смертельно ранен. Его товарищ, увидя это, бежит; зачинщики с своей стороны тоже спасаются, и все музыканты исчезают. Остается на месте только злополучный кавалер, который заплатил жизнью за серенаду. Обратите в то же время внимание на дочь судьи. Она стоит за жалюзи, откуда она видела все, что произошло; эта особа—такая гордая и тщеславная, так много воображает о своей красоте, хотя довольно обыкновенной, что вместо того, чтобы оплакивать это печальное происшествие, жестокая только радуется этому и еще более тщеславится собой.

Это не все. Посмотрите, прибавил он, — вон другой останавливается на улице, около того, который плавает в своей крови, чтобы подать ему помощь, насколько возможно. Обход застает его и ведет в

тюрьму, где он долго пробудет, и с ним поступят не лучше, чем если бы он был действительно убийцей.

— Сколько несчастий случилось эту ночь! заметил Замбулло».

Новелла ощущается как неконченная. Иногда к таким новеллам-„картинкам" прибавляется то, что я называю „ложным концом". Обычно „ложный конец" делается из описания природы или погоды вроде знаменитого, благодаря „Сатирикону", окончания рождественского рассказа словами „мороз крепчал". В данном случае я предлагаю читателю сочинить и приставить к отрывку из Лесажа хотя бы описание ночной Севильи или „равнодушного неба".

Очень типично, как ложный конец, описание осени и восклицание. „Скучно жить на этом свете господа!" у Гоголя в „Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович".

Этот новый мотив образуется параллельно с прежним материалом, и новелла будет выглядеть законченной.

Совершенно особый вид новелл представляют из себя новеллы с «отрицательным концом». Сперва объясню свой термин. В словах стол-а, стол-у звуки *а*, *у* представляют из себя окончание, а «корень» стол — основу. В именительном падеже единственного числа мы имеем слово *стол* без окончания, но это отсутствие окончания на фоне других падежных флексий воспринимается нами как признак падежа и может быть названа «отрицательной формой» (термин Фортунатова) («нулевое окончание» по терминологии Бодуена-де-Куртене). Такие отрицательные формы довольно часто встречаются в новеллах, в частности в новеллах Мопассана.

Например, мать едет повидать своего незаконнорожденного ребенка, отданного в деревню на воспитание. Он обратился в грубого крестьянина. Мать в горе бежит и попадает в реку. Сын, не зная про нее ничего, шарит по дну шестом и наконец вытаскивает ее, зацепив за платье.

На этом новелла кончается. Эта новелла воспринимается на фоне привычных новелл с «окончанием». Кстати (говорю не как утверждение, сколько просто как мнение), французский бытовой роман эпохи Флобера широко пользовался приемом несовершающегося действия («Сентиментальное воспитание»).

Обычно новелла представляет из себя комбинацию кольцевого и ступенчатого построения, усложненного развертыванием.

II.

Особый прием образования новеллы есть прием параллели. Разберем ее на толстовском материале.

Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни. Для этого нужно, прежде всего, «расшевелить вещь», как Иван Грозный «перебирал» людишек. Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне. У Чехова в его «Записной книжке» есть такой пример: кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску: «Большой выбор сигов» и каждый день думал: «Кому нужен большой выбор сигов?»; наконец как-то вывеску сняли и поставили у стены боком, тогда он прочел: «Большой выбор сигар». Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик. Поэт употребляет образы — тропы, сравнения; он называет, положим, огонь красным цветком или прилагает к старому слову новый эпитет, или же, как Бодлер, говорит, что падаль подняла ноги, как женщина для позорных ласк. Этим поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд,

причем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращения предмета в нечто ощутимое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения. Другой способ, это создание ступенчатой формы. Вещь раздваивается и растраивается своими отражениями и противоположениями.

Ой яблочко куда котишься?
Ой мамочка замуж хочется —

поет ростовский босяк, продолжая по всей вероятности традицию песни типа:

Катилося яблочко с замостья,
Просилася Катичка с застолья.

Тут даны два понятия, совершенно не совпадающих, но сдвигающих друг друга из ряда обычных ассоциаций.

Иногда же вещь удваивается или разлагается. У Александра Блока одно слово «железнодорожная» разложено на слова: «тоска дорожная железная». Лев Толстой в своих вещах формальных, как музыка, давал построения, как типа остранения (называние вещи необычным именем) и так и примеры ступенчатого построения.

Об остранении у Толстого я уже писал. Одна из разновидностей этого приема состоит в том, что писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции. Так, в картине боя Толстой развертывает деталь жующего влажного рта. Это обращение внимания на деталь создает своеобразный сдвиг. Константин Леонтьев в своей книге о Льве Толстом не понял этого приема.

Но самый обычный прием у Толстого—это, когда он отказывается узнавать вещи, и описывает их, как в первый раз виденные, называя декорации («Война и мир») кусками раскрашенного картона, а причастие—булкой, или

уверяя, что христиане едят своего Бога. Я думаю, что традиция этого толстовского приема идет из французской литературы, может быть, от «Гурона по прозвищу наивный» Вольтера или от описания французского двора, сделанного дикарем у Шатобриана. Во всяком случае, Толстой «остранял» вагнеровские вещи, описал их именно с точки зрения умного крестьянина, т. е. с точки зрения человека, не имеющего привычных ассоциаций, по типу «французских дикарей». Впрочем, такой же прием описывания города с точки зрения селянина употреблялся и в древнем греческом романе (Веселовский).

Второй прием, прием ступенчатого построения, разрабатывался Львом Толстым очень своеобразно.

Я не буду пытаться дать хоть бы конспективный очерк развития этого приема в процессе создания Толстым своей своеобразной поэтики и удовольствуюсь сейчас несколькими примерами. Молодой Толстой строил параллелизм довольно наивно. Особенно для того, чтобы дать разработку темы умирания, показать ее. Толстому показалось необходимым провести три темы, тему смерти барыни, смерти мужика и смерти дерева. Я говорю про рассказ «Три смерти». Части этого рассказа связаны определенной мотивировкой: мужик— ямщик барыни, а дерево срублено ему на крест.

В поздней народной лирике параллелизм тоже иногда мотивируется; так, например, обычная параллель: любить— топтать траву, мотивируется тем, что любовники вытоптали траву, разговаривая.

В «Холстомере» параллелизм лошадь—человек поддерживается фразой: «ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо позже. Ни кожа, ни кости его никуда не пригодились». Связь членов параллелизма мотивируется в этом рассказе тем, что Серпуховский был когда-то хозяином Холстомера. В «Двух гусарах» параллелизм виден из самого названия и приведен в деталях: любовь, карточная игра, отношение

к друзьям. Мотивировка связи частей—родство действующих лиц.

Если сравнить приемы мастерства Толстого с приемами Мопассана, то можно заметить, что при параллелизме французский мастер как бы пропускает вторую часть параллели. Когда Мопассан пишет свою новеллу, то он обычно, как бы подразумевая, умалчивает второй член параллели. Таким вторым, подразумеваемым членом, обычно, является или традиционный склад новеллы, им нарушаемый,—например, он пишет новеллы как бы без конца—или же обычное, скажем, условное буржуазно-французское отношение к жизни. Так, например, во многих новеллах Мопассан описывает смерть крестьянина, описывает просто, но удивительно «остраненно», причем меркой сравнения служит, конечно, литературное описание смерти горожанина, но оно не приводится в этой же новелле. Иногда же оно вводится как эмоциональная оценка рассказчика. С этой точки зрения Толстой, так сказать, примитивнее Мопассана, ему нужна параллель выявления, как в« Плодах просвещения» кухня и гостиная. Я думаю, что это объясняется большей отчетливостью французской литературной традиции, сравнительно с русской; французский читатель ярче чувствует нарушение канона, или же легче подыскивает параллель, чем наш читатель с его неясным представлением нормального.

Я вскользь хочу отметить, что, говоря о литературной традиции, я не представляю ее себе в виде заимствования одним писателем у другого. Традицию писателя я представляю себе, как зависимость его от какого-то общего склада литературных норм, который, так же как традиция изобретателя, состоит из суммы технических возможностей его времени.

Более сложные случаи параллелизма у Толстого представляют из себя противопоставления в его романах действующих лиц друг другу или одной группы действующих

лиц другой. Например, в «Войне и мире» отчетливо чувствуются противопоставления: 1) Наполеон — Кутузов, 2) Пьер Безухов — Андрей Болконский и одновременно Николай Ростов, который служит как бы координатой (мерилом) для того и другого. В «Анне Карениной» противопоставлена группа Анна—Вронский группе Левин—Кити, причем связь этих групп мотивирована родством. Это обычная мотивировка у Толстого, а, может быть, и вообще у романистов; сам Толстой писал, что он сделал «старого Болконского отцом блестящего молодого человека» (Андрея), «так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо». Другим способом, способом участия одного и того же действующего лица в разных комбинациях (излюблен английскими романистами) Толстой почти не пользовался, разве только в эпизоде Петрушка—Наполеон, где он употребил его в целях остранения. Во всяком случае, две части параллели в «Анне Карениной» связаны мотивировкой настолько слабо, что можно представить себе эту связь мотивированной только художественной необходимостью.

Очень интересно пользовался Толстой «родством» уже не для мотивировки связи, а для ступенчатости построения. Мы видим двух братьев и одну сестру Ростовых, они представляют как бы развертывание одного типа. Иногда Толстой, как, например, в отрывке перед смертью Пети, сравнивает их. Николай Ростов—упрощение Наташи, «огрубление» ее. Стива Облонский открывает одну сторону построения души Анны Карениной, связь дома через слово «немножечко», которое Анна говорит голосом Стивы. Стива ступень к сестре. Здесь связь характеров объясняется не родством, не постеснялся же Толстой породнить на страницах романа отдельно задуманных героев. Здесь родство понадобилось для постройки ступеней.

Что в литературной традиции изображение родственников совершенно не связано с обязательством показать

преломления одного и того же характера, показывает традиционный прием описывания благородного и преступного брата, родившихся в одной семье. Впрочем, здесь иногда вводится мотивировка: незаконорожденность (Фильдинг).

Здесь все, как всегда в искусстве, мотивировка мастерства.

III.

Предшественником современного романа был сборник новелл; это можно сказать, хотя бы не утверждая между ними причинной связи, а просто устанавливая хронологический факт.

Сборники новелл обыкновенно делали так, чтобы отдельные части, в них входящие, были связаны хотя бы формально. Это достигалось тем, что отдельные новеллы вставлялись в одну обрамляющую, как ее части. Так сделаны сборники «Панчатантра», «Калила и Димнах», «Хидопадеша», «Рассказы попугая», «Семь визирей», «Тысяча одна ночь», грузинский свод новелл XVIII века «Книга мудрости и лжи» и многие другие.

Можно установить несколько типов обрамляющих новелл, или, вернее, способов вставлять новеллу в новеллу. Наиболее употребительный — это рассказывание новелл-сказок для задержания исполнения какого-нибудь действия; так в «Семи визирях» визири сказками удерживают царя от казни сына, в «Тысячи одной ночи» Шахразада удерживает сказками время своей собственной казни, в монгольском сказочном сборнике буддийского происхождения Арджи Барджи деревянные статуи, составляющие ступени, сказками удерживают царя от восхождения на трон, причем во вторую сказку вставлены третья и четвертая, так же в «Сказках попугая» попугай удерживает сказками жену, хотящую изменить своему мужу, и затягивает дело до его прибытия. По той же системе задерживания построены циклы сказок внутри 1001 ночи, это сказки перед казнью.

Вторым способом вкомпоновки новеллы в новеллу можно считать п р е н и е с к а з к а м и, когда они приводятся для доказательства какой-нибудь мысли, причем сказка служит возражением на сказку. Этот способ интересен для нас тем, что он простирается и на другие материалы развертывания. Так, вставляются стихи и изречения.

Очень важно отметить, что эти приемы, приемы книжные, самая громоздкость материала, не позволяют применить такие способы связи частей в устной традиции. Связь между частями так формальна, что может стать заметна только читателю, а не слушателю. Разработка способов соединения новелл могла быть дана в так называемом н а р о д н о м, т. е. анонимном, не сознательно-личном творчестве только в зародыше. Роман со дня своего рождения, и даже до дня своего рождения тяготел к книге.

В европейских литературах довольно рано появились сборники новелл, оформленных в одно целое какой-нибудь одной новеллой, играющей роль о б р а м л е н и я.

Сборники восточного происхождения, пришедшие с востока через арабов и евреев, внесли в обиход европейцев много иноземных рассказов, которые, несомненно, встретили здесь много туземных, на них похожих.

В то же время создался е в р о п е й с к и й т и п обрамления, с мотивировкой р а с с к а з ы в а н и я в о и м я р а с с к а з ы в а н и я.

Я говорю о «Декамероне».

«Декамерон» со своими потомками еще очень сильно отличается от европейского романа XVIII—XIX в.в. тем, что отдельные эпизоды сборника н е с в я з а н ы друг с другом единством действующих лиц. Более того. Мы здесь еще не видим действующего лица, вся установка внимания лежит на действии, действователь — только игральная карта, делающая возможной проявиться сюжетной форме.

Скажу сейчас, пока бездоказательно, что так происходило довольно долго, еще в «Жиль-Блазе» Лесажа герой

так бесхарактерен, что провоцирует критиков на мысли о том, что задачей автора явилось именно изображение среднего человека. Это не верно. Жиль Блаз, совсем не человек, это **нитка**, сшивающая эпизоды романа—нитка эта серая.

Гораздо сильнее связь действия и действователя в «Кентерберийских рассказах».

Обрамление было широко использовано в **плутовских романах**.

Очень интересна судьба этого приема в творчестве Сервантеса, Лесажа, Фильдинга и преломление его через Стерна в ново-европейском романе.

Очень любопытно сложение сказки «История царевича Камар-Эс-Земана и царевны Бухур». Сказка эта занимает место со сто семидесятой ночи по двести сорок девятую. Она сразу распадается на несколько сказок. 1) Историю царевича Камар-Эсх-Зезама (сына Земана), с помощниками демонами, очень сложно построенную, кончающуюся свадьбой влюбленных, причем царица Будар покидает своего отца. 2) Историю двух царевичей Эль-Амджада и Эль-Асада. История эта связана с первой только тем, что царевичи эти дети от двух жен царя Камара. Царь хочет казнить их, они бегут от него и терпят различные приключения. В Эль-Асада влюбляется царевна Марганеха, к которой он попадает как раб Мамелик. Он попадает из приключения в приключение, все время попадая в руки одного и того же мага Баграма. Наконец они соединяются. По этому случаю маг, покаявшийся и принявший ислам, рассказывает им историю «Неамеха и Ноама». Рассказ этот очень сложен и нигде не перебивается историей двух братьев. «Выслушав этот рассказ, царевичи подивились на него». К этому времени прибывает войско царевны Марганехи, требующей возвращения безбородого мамелюка, у ней похищенного. Потом прибывает войско царя Эль-Ганера, отца царицы Будур, матери Эль-Амджама. Потом прибывает третья армия Камара, ищущего своих детей, о невинности которых он узнал, и

наконец прибывает армия царя Шах-Земана, о котором мы уже совершенно забыли, и который тоже явился за сыном. Таким искусственным способом срощено несколько сказок.

Интересно, как развертывается, например, сюжет народной драмы о «Царе Максимилиане». Сюжет очень прост: сын царя Максимилиана, женившегося на Венере, не желает поклоняться идолам и гибнет за это от руки отца. Сам же отец погибает вместе со своим двором под ударами Смерти. Этот текст воспринимается потом как сценарий; к разным местам его, пользуясь самой разнообразной мотивировкой, приставляются вне его развившиеся мотивы. Например, существует народная драма «Лодка» и другая «Шайка». Иногда они вставляются в царя Максимилиана без всякой мотивировки так, как пастушеские сцены в Дон-Кихота или стихи в 1001 ночи. Иногда же они, и я думаю, что это более позднее явление, вставляются, мотивируясь так: непокорный Адольф бежит от отца и поступает в шайку. Раньше вошел в текст эпизод «Аника и смерть». Может быть это произошло еще в том тексте, который попал впервые в деревню, и который мы можем для простоты неправильно называть первоначальным. Гораздо позднее вошел эпизод шуточного отпеванья, который тоже известен вне этой комедии. Во многих случаях новые эпизоды, а особенно словесные игры, то есть нагромождение анонимов, мотивированных глухотой, так пышно разрослись, что совершенно вытеснили Максимилиана. Он остался как предлог начинать комедию. Тут от первоначального царя Максимилиана, может быть близкого южно-русской школьной драме, до позднего текста, разрушившегося в каламбурах, развивающегося по совершенно другому принципу, не короче, чем путь от Державина до Андрея Белого. Кстати сказать, иногда державинский стих попадает в тексты драмы. Такова приблизительно история изменения приема развития действия в тексте царя Максимилиана. Текст изменялся для каждого произведения, развертываясь местным материалом.

IV.

Я уже говорил, что, если мы возьмем какую-нибудь типичную новеллу-анекдот, то увидим, что она представляет нечто законченное. Если, например, материалом взять удачный ответ, выводящий человека из затруднительного положения, то мы имеем мотивировку затруднительного положения, в которое попал герой, его ответ и определенное разрешение; таково же строение новелл с «хитростями» вообще. Например, человек, отмеченный после преступления тем, что у него выстригли клок волос, отстригает его у всех своих товарищей и тем спасается; то же в однотипной сказке с домом, отмеченным мелом (1001 ночь, Андерсен). Здесь мы видим определенное законченное сюжетное кольцо, которое иногда развертывается описаниями, характеристиками, но само по себе представляет нечто разрешенное. Как я говорил в прошлой заметке, несколько таких новелл могут образовать более сложное построение, будучи вставленными в одну рамку, так сказать соединены в один сюжетный куст.

Но еще более широко распространен другой прием сюжетной композиции — прием нанизывания. При таком способе компоновки одна законченная новелла-мотив ставится после другой и связывается тем, что все они связаны единством действующего лица. Многосложная сказка обычного типа с задачами, задаваемыми героем, уже представляет из себя компоновку путем нанизывания. Именно путем нанизывания происходит усвоение одной сказкой мотивов другой. Получаются сказки, составленные из двух или даже четырех. Причем мы сразу же можем установить два типа нанизывания. В одном герой нейтрален, приключения набегают на него, он невинен в их возникновении, такое явление очень обычно в авантюрном романе, где девушку или юношу перекрадывают друг у друга пираты, а корабли этих пира-

*

тов никак не могут попасть к месту назначения и все время терпят приключения. В других композициях, мы видим уже попытки связывать действие и действователя, мотивировать приключения. Приключения Одиссея мотивированы, но довольно внешне, гневом богов, не дающих герою отдыха. Арабский брат Одиссея Синбаб-Мореход уже сам в себе несет объяснение многочисленности приключений, с ним случающихся: у него есть страсть к путешествию, и поэтому семь его выездов позволяют нанизать на его судьбу весь фольклор современных ему туристов.

В «Золотом Осле» Апулея мотивировкой нанизывания является любопытство Люция, который все подслушивает и высматривает. Кстати замечу, что «Золотой Осел» представляет из себя комбинацию обоих приемов, обрамления и нанизывания. Путем нанизывания вставлены эпизод боя с бурдюками, рассказы о превращениях, разбойничьи приключения, анекдот об осле на чердаке и т. д.; путем обрамления введены рассказы о колдунье, знаменитая сказка «Амур и Психея» и много мелких новелл. В составных частях произведений, составленных путем нанизывания, чувствуется очень часто то, что части, их составляющие, имели когда-то самостоятельную жизнь. Например, в «Золотом Осле» после эпизода об осле, спрятанном на чердаке и узнанном по тени, идет указание, что отсюда то и пошла такая-то поговорка, т.-е. новелла предполагается целиком или в основе своей слушателю известной.

Но наиболее популярной мотивировкой нанизывания уже очень рано сделалось путешествие, и в частности путешествие в поисках места. Такое построение имеет один из самых старых испанских романов picaresco «Лазарильо из Торме», где изображен мальчик, ищущий мест, и таким путем сталкивающийся с разнообразными приключениями. Принято указывать, что некоторые эпизоды «Лазарильо», некоторые фразы его вошли в прибауточный язык испанского базара; я думаю, что они там и находились до

включения в роман. Роман кончается странно, фантастическими приключениями с превращениями—явление довольно обычное, так как на вторые части романов очень редко хватает формирующей идеи, и они очень часто бывают построены на совершенно новом принципе: так случилось с «Дон Кихотом» Сервантеса и «Гулливером» Свифта.

Иногда мы встречаем прием нанизывания использованным не на сюжетном матерьяле. В «Лисенсиате Стеклянном» Сервантеса в небольшую новеллу об ученом, выбившемся из народа и сошедшем потом с ума из-за того, что его опоили любовным зельем, вставлены или точнее внизаны изречения безумца целыми рядами и страницами.

«О владельцах кукольных театров он отзывался очень дурно, называл их бродягами, которые кощунствуют и в своих представлениях издеваются над тем, что благочестивые люди считают святыней. Они держат в мешке фигуры Ветхого и Нового Завета и усаживаются на этом мешке, чтобы есть и пить в кабачках и трактирах. Видриера высказывал удивление, как люди, власть имущие, не запретят этих представлений и не изгонят их из пределов государства.

Однажды мимо проходил актер, разодетый по-княжески. Взглянув на него, Видриера сказал:

— Помнится, я видел его на сцене с напудренным лицом и в шубе, вывернутой наизнанку, а в жизни он на каждом шагу клянется честью дворянина.

— Что ж тут такого?—возразил кто-то—ведь есть же много актеров благородного и даже знатного происхождения.

— Это верно, ответил Видриера,—хотя для театра меньше всего нужно благородное происхождение. От актеров требуется ловкость, изящество и краснобайство. Надо сказать, что они в поте лица зарабатывают хлеб свой неустанным трудом, постоянным напряжением памяти. Им приходится вечно переезжать с места на место, из трактира в трактир, стараясь забавлять публику, так как от угождения ее вкусам зависит их собственное благополучие. Они не стараются обмануть кого-нибудь тайком, а выносят свои представления на площадь, где люди могут их смотреть и составить о них суждение. Они прилагают огромное старание, чтобы передать замысел автора. Актеру приходится изрядно зарабатывать, чтобы в конце года кредиторы не вынуждены были взыскивать с него деньги судом. И при всем этом актеры необходимы для

государства, как рощи, тенистые аллеи, красивые пейзажи и все то, что доставляет честное развлечение.

Видриера разделял мнение своего приятеля, что человек, ухаживающий за актрисой, сразу ухаживает за несколькими женщинами: за королевой, нимфой, богиней, судомойкой, пастушкой, а часто даже за пажем или лакеем, так как актрисе приходится исполнять все эти роли».

Эти изречения вытесняют действие из новеллы. В конце новеллы Лисенсиат выздоравливает. Но здесь происходит одно явление, очень обычное в искусстве; прием не изменяется из-за того, что прекратилась мотивировка его существования, Лисенсиат продолжает свои изречения и выздоровевши, — его речь о дворе однотипна с прежними изречениями.

Так, в «Холстомере» Толстого своеобразное описывание жизни с точки зрения лошади продолжается и после ее смерти, уже самим автором, а в «Котике Летаеве» Андрея Белого каламбурные построения, мотивированные восприятием мира младенцем, оперируют в своем развитии материалом, явно младенцу неизвестным.

Я возвращаюсь к теме. В общем можно сказать, что как прием обрамления, так и прием нанизывания в истории романа развивался в сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа. Это можно очень ясно проследить на «Дон Кихоте», как на материале всем известном.

Как сделан Дон Кихот.

I.

Речи Дон Кихота.

Монологи в античной драме обычно кончались изречением, «гномой». Гнома—ударное место речи, она запоминалась. Еще древние отметили различие между гномой Софокла и Еврипида. Софокловское изречение носило всегда характер моральной сентенции вне зависимости от характера

говорившего, у Еврипида же окончание монолога может быть или морально или антиморально, смотря по тому, кто его произносит.

Древние объясняли это довольно наивно, а именно тем, что Софокл не хотел, чтобы кто-нибудь запомнил какое-нибудь кощунственное, положим, изречение, как слова Софокла. Возможно и другое толкование. Речи действующих лиц один из способов развертывания сюжета, в них вводится новый материал. То есть речь первоначально только мотивировка ввода. Связь между речью и говорящим, как и между действием и действователем, в истории литературных форм не постоянна. У Софокла «речь» еще всегда речь автора. Автор еще не хочет разнообразить речей своих масок.

Дон Кихот был задуман Сервантесом не умным: «солнце растопило бы мозги гидальго, если бы только они у него были». Но еще в первых страницах романа, даже до них— в предисловии, Сервантес горевал, правда полуиронически, над тем, что ему «не придется украсить своей книги тысячью цитат и текстов». «Без всего этого придется обойтись моей книге, так как мне нечего ни выносить на ее поля, ни отмечать в конце; еще меньше я знаю, какими авторами я пользовался, чтобы поставить их имена, как это делается всеми, в начале по числу букв в азбуке, начиная с Аристотеля и не забывая Ксенофонта и даже Зоила и Зевкиса, несмотря на то, что первый из двух последних известен своим злословием, а второй живописью».

Но Сервантес, несмотря на то, что в другом месте говорит: «нет тебе никакой надобности побираться из-за мудрых изречений у философов, указаний в Св. Писании, побасенок у поэтов, правил в риториках и чудес у святых, а просто постарайся выразиться простыми и ясными словами и т. д.», все же написал роман-иконостас, роман-энциклопедию.

Но нужно принять во внимание и то, что размеры романа, очевидно, далеко превысили предположения Сервантеса. Роман был раздвинут, как обеденный стол.

Возвращаюсь к Дон Кихоту, которого я оставил, как Сервантес во втором томе.

Итак, первоначально Дон Кихот был дан «безмозглым». Но дальше он понадобился Сервантесу, как соединительная нить мудрых речей. Сервантес холил его на своих мыслях и возвысил бедного рыцаря, как возвысил безумие Лисенсиата Стекляного.

Первую из своих многочисленных речей, так изменяющих его облик в течение романа, Дон Кихот произносит в XI главе; это речь о золотом веке.

Привожу ее начало:

«Счастлива та пора, счастлив тот век, которому древние дали название золотого не потому, что золото (которое в наш железный век так ценится) добывалось в те блаженные времена без всякого труда, а потому, что жившие тогда люди не имели понятия об этих двух словах: мое и твое. В ту святую пору все было общее, никому не нужно было для удовлетворения насущных потребностей прибегать к иному труду, как протянуть руки и рвать с могучих дубов, щедро предлагавших свои сладкие, зрелые плоды. Светлые ручьи и быстрые реки щедро и обильно угощали их своими чистыми и вкусными плодами. В расселинах скал и в дуплах деревьев селились хлопотливые, прилежные пчелы, наделявшие бескорыстно каждую протянутую руку из богатого запаса своих сладчайших сбережений» и т. д.

Как видите, это почти дословный перевод овидиевского Золотого Века. Любопытна мотивировка ввода этой речи. Всю эту речь (без которой можно было бы отлично обойтись) наш рыцарь произнес по поводу предложенных ему желудей, которые ему напомнили золотой век. «Он не утерпел, чтобы не поднести свою неподходящую проповедь пастухам, которые, не говоря ни слова, в недоумении и разинув рот, внимали ему», то есть самим автором речь эта определена, как неуместная. Я вспоминаю по этому случаю думы-монолог Чичикова над списком беглых кре-

стьян Плюшкина: эта речь по форме и материалу своему, несомненно, не чичиковская, а просто гоголевская. Интересно также колебание Толстого в деле приурочивания определенных мыслей герою. Мысли о войне в «Войне и Мире» первоначально даны, как мысли Андрея Болконского, а затем сняты с него и даны, как мысли автора.

Я пропускаю речь Дон Кихота о сводничестве и несколько рыцарских речей его и перехожу прямо к материалу второго тома. Здесь Дон Кихот после ряда узнаваний, происшедших в трактире, произносит речь о военном и ученом звании. Интересно отметить, что в начале ее Сервантес упоминает речь перед пастухами. «Дон-Кихот, перестав есть и побуждаемый чувством, подобным тому, которое заставило его распространиться за ужином с пастухами, начал».

Любопытна эта перекличка из одного однотипного эпизода романа в другой. Таким же образом в критических статьях, вставленных в «Дон-Кихоте» (разбор библиотеки Дон-Кихота, разговор с трактирщиком и т. д.), упоминается экономка, сжегшая рыцарские книги, т. е. первый эпизод критики.

В сложных романических схемах нового времени иногда связь однотипных эпизодов достигается повторениями определенных слов, как бы по типу вагнеровских лейт-мотивов (например, в романе Андрея Белого «Серебряный голубь»; см. работу Александры Векслер).

Речь, произнесенная Дон Кихотом, опять, в сущности говоря, неуместна. Он должен был бы говорить о странностях судьбы, вместо того он восхваляет военное звание. Интересно, как переходит Сервантес на свою тему.

«По истине, как подумаешь, милостивые государи, великие и неслыханные вещи приходится видеть тем, кто исповедует устав странствующего рыцарства. Действительно, кто из смертных на свете, войдя в настоящий момент в дверь этого замка и поглядев на нас, как мы есть, сочтет нас и примет нас за то, что мы на самом деле. Кто может сказать, что эта дама, что сидит рядом со мной, знатная королева, как

это нам всем известно, и что я тот самый Рыцарь Печального Образа, слава о котором переходит из уст в уста? В настоящее время—никто не сомневается—это искусство, это занятие превосходит все, какие только придуманы людьми, и оно тем более должно быть почтенно, чем большим бедствиям оно подвержено. Давайте сюда тех, кто вздумает сказать, что гражданская служба лучше военной, и я скажу им, кто бы они ни были, что они сами не знают, что говорят, потому что аргумент, который всегда при этом приводится, и на который они главным образом напирают, тот, что в военном ремесле упражняется только тело, как будто это упражнение то же, что труд поденщика, для которого ничего не нужно, кроме большой силы, или как будто в то, что мы, военные, называем военным ремеслом, не входят стратегические соображения, которые требуют для своего выполнения большого ума, или как будто разум воителя не принимает участия в трудах, когда он берет на себя командование войском или защиту осажденного города, для чего нужен настолько же ум, насколько и тело. А если, по вашему, нет, рассудите, достигается ли физической силой возможность проникнуть в планы врага и в его расчеты, узнать его боевую позицию и представляемые ею трудности, предупредить грозящую опасность. Все это дело ума, и тело тут совсем не причем, а раз военное искусство требует, как и наука, ума, посмотрим теперь, на каком из этих двух поприщ, ученого или воителя, ум больше работает» и т. д.

Далее идет длинная и по своему блестящая речь, сравнивающая участь ученого и солдата. Речь, конечно, вставлена так, как стихи в сказку 1001 ночи, или же как сказка в сказку там же, но в конце ее (длина ее около четверти печатного листа) Сервантес вспоминает о говорившем:

«Всю эту длинную речь Дон Кихот говорил, пока остальные ели, забывая доносить куски до рта, хотя Санчо много раз напоминал ему, чтобы он ужинал, а потом успеет сказать все, что желает». Далее Сервантес продолжает: «В тех, кто ему внимал, вновь возникла жалость при виде человека, который, очевидно, отличался столь здравым смыслом и красноречием» и т. д.

К этому времени мудрость «безмозглого рыцаря» окончательно уже утверждена.

Сервантес уже начинает пользоваться эффектом контраста безумия и мудрости Дон Кихота. Так, например, при разговоре Дон Кихота с племянницей речь его начинается безумием рыцарства, потом переходит на моральные сентенции, что заставляет собеседницу воскликнуть:

«Господи помилуй! вы, дяденька, такой знаток в этом, что, явись надобность, вы могли бы взойти на кафедру или идти проповедывать на улицах, а между тем вы впадаете при этом в такое большое заблуждение и в нелепость столь очевидную, что воображаете себя храбрым, когда вы только стары, полным сил, когда у вас слабое здоровье, и что вы кривые пути делаете прямыми, когда сами вы согнулись под тяжестью лет, а главное, вы считаете себя рыцарем, не будучи им, потому что, хотя гидальго и могут делаться рыцарями, но только не тогда, когда они бедны.

— В том, что ты говоришь, много правды, племянница, возразил Дон Кихот,—и я бы мог рассказать тебе такие вещи относительно происхождения, что ты диву далась бы; но я не стану говорить тебе, чтобы не мешать божественного с человеческим. Послушайте, друзья мои. Все роды на свете—будьте внимательны—могут быть подведены под следующие четыре категории, а именно: одни вначале были низкого происхождения и, постепенно возвышаясь, достигли исключительной высоты; другие были высоки вначале и сохранили свое положение и сохраняют его и остаются тем, чем они были; третьи, хотя вначале и были велики, подобно пирамиде, постепенно свелись к концу, все уменьшаясь и принижаясь, пока не сошли на нет, подобно тому, как конус пирамиды, по отношению к ее низу и основанию, есть ничто; четвертые—и их больше всего—не имея ни громкого имени, ни высокого положения, безвестные уходят в вечность—жребий всех простых обыкновенных людей».

В конце речи Дон Кихот приводит стихи:

«Тернистый этот путь ведет
Туда, где славное бессмертье обитает.
Кто раз взошел туда, назад уж не пойдет.

— Ах! я, несчастная, воскликнула племянница,— так вы, дяденька, еще и поэт! Все то он знает, на все руки он мастер. Бьюсь об заклад, что вздумай он сделаться каменщиком, он живо выстроил бы дом: тяп ляп — вот и клетка.

— Уверяю тебя, племянница, ответил Дон Кихот,—что если бы размышления о рыцарстве не отвлекали меня, и на них не уходили бы все мои способности, не нашлось бы вещи, с которой бы я не справился, и дело, которое выпало бы у меня из рук, а тем более такое, как клетка или зубочистка».

Это клетка возвращает нас к Алонзо Доброму — Дон Кихоту до сумасшествия. Интересно заметить здесь, что сам Сервантес не замечал, что Дон Кихот до сумасшествия со своими клетками и зубочистками не мог быть так широко мудрым, как мудр безумный рыцарь Печального Образа. Мудрость Дон Кихота не предусмотрена автором ни в начале, ни в середине романа. Алонзо только добр. Набором цитат и воспоминаний, какой то хрестоматией является речь Дон Кихота о славе, привожу ее в отрывке для образца.

Вся эта речь очевидно внесена извне, приблизительно так, как в «Недоросля» внесены отрывки из словаря синонимов (Разговор Стародума с Митрофанушкой).

«Это похоже на то, Санчо, сказал дон-Кихот, — что случилось с одним знаменитым современным поэтом, который, написав злую сатиру на всех легкомысленных великосветских дам, не упомянул и не назвал одной, о которой не знал ничего наверное; но та, видя, что она не попала в список этих дам, стала жаловаться на это поэту, спрашивая у него, что нашел он в ней такого, что не пожелал поместить ее в числе других, и стала просить его продолжить сатиру и включить в нее и ее имя, а если он этого не сделает, пусть подумает о том, что из этого выйдет. Поэт исполнил ее желание и отделал ее лучше всех сплетниц вместе. Она осталась очень довольна такой славой, на самом деле бесславной. То же случилось с тем пастухом, про которого рассказывают, что он поджег и сжег до тла знаменитый храм Дианы, считавшийся одним из семи чудес света, единственно для того, чтобы имя его осталось в грядущих веках. И хотя был отдан приказ, чтоб никто не осмелился ни называть его словом, ни упоминать его имени на письме, чтоб помешать исполнению его желания,—все таки стало известным, что звали его Геростратом. Сюда же подходит и то, что случилось с великим императором Карлом V и римским патрицием. Император пожелал видеть ротонду, тот знаменитый храм, который в древности назывался храмом Всех Богов, а теперь называется с бóльшим основанием храмом Всех Святых. Это здание сохранилось в наибольшей целости из тех, что воздвигнуло язычество в Риме, и оно же громче других свидетельствует о славе, пышности и великолепии своих основателей. Оно построено в виде круглого купола огромных размеров, очень светлого, хотя освещается только одним окном, или, лучше сказать, круглым отверстием в его вершине. Отсюда то император и любовался зданием, а рядом с ним стоял римский патриций и объяснял ему кра-

соты и тонкости этого великолепного сооружения и его замечательной архитектуры. Когда же император сошел с хор, он сказал ему: „тысячу раз, ваше августейшее величество, мне приходило в голову желание, заключив ваше величество в объятия, броситься в этот пролет вниз и таким образом оставить на свете вечную по себе память“.— „Благодарю вас, ответил император,—за то, что вы не привели в исполнение столь злого умысла; но отныне я постараюсь не оставить вас в положении, в котором ваши верноподданические чувства могли бы подвергнуться испытанию, и потому приказываю вам никогда не обращаться ко мне и не находиться там, где буду я“. И это было с его стороны еще большой милостью.

Я хочу сказать этим, Санчо, что желание приобрести славу в высшей степени заманчиво. Что, думаешь ты, заставило Горация броситься с моста в глубокие воды Тибра в полном вооружении? Что заставило Муция сжечь себе всю руку? Что побудило Курция кинуться в глубину горящей пропасти, разверзшейся посреди Рима? Что, вопреки всем противным предзнаменованиям, побудило Цезаря перейти Рубикон? А из примеров новейших времен: что заставило нарочно потопить корабли и выкинуть на сушу в чужой стране доблестных испанцев, ведомых храбрейшим Кортесом в Новый Свет, лишив их возможности отступления и надежды на помощь? Все эти и другие различные подвиги суть, были и будут делами славы, потому что смертные желают иметь награду и уделом своим бессмертие, которого бы заслуживали их дела; хотя мы, христиане-католики и странствующие рыцари, должны скорее стремиться к вечному блаженству в грядущем веке, в пространстве небесного эфира, а не к суетной славе, приобретаемой в наше преходящее время».

Интересно отметить, что пока становится все мудрее и мудрее Дон Кихот, нечто аналогичное происходит и с Санчо Пансой: «С каждым днем, Санчо, сказал Дон Кихот,—ты становишься менее глупым и более умным.» (гл. 12, часть вторая).

Дело в том, что Санчо служит для нанизывания на него мудрости фольклора в то время, как Дон Кихот набирает на себя книжно-светскую мудрость. Расцветом мудрости Пансы являются его суды, которые, как известно, представляют из себя доменизацию (усвоение во владение) романом преданий о мудрых судах.

Привожу образчик одного из бесчисленного нанизывания пословиц Санчо Пансой. Особенно такие нанизывания характерны для второго тома романа.

«Бог - даст, все устроится к лучшему, сказал Санчо,—потому что, где гнев, там и милость, и не знаешь, где найдешь, где потеряешь, а утро вечера мудренее, и упустишь огонь, не потушишь; а мне случалось видеть, что дождь идет и сквозь солнце, и одно другому не мешает; иной ляжет с вечера здоровый, а на завтра найдут его мертвым. И скажите мне, найдется ли такой человек, который мог бы похвастаться, что вырвал спицу из колеса фортуны. Разумеется, не найдется, а между женским *да* и *нет* я не рискнул бы просунуть и кончик иголки: сломится. Поручитесь, что Китерия от всего сердца и всей душой любит Басилио, и я скажу, что у него счастья непочатый мешок, потому что я слыхал, что любовь смотрит в такие очки, сквозь которые медь кажется золотом, бедность богатством, а бисер жемчугом».

В конце третьего тома, Санчо выступает на первый план и заслоняет собой даже Дон Кихота. Явление в истории романа довольно обычное; так у Рабле Панург в конце романа выдвигается на первый план. Значит это то, что, в сущности говоря, старый роман уже кончился и идет новый, основанный часто на новых приемах.

Очень интересно проследить, уже употребляемые автором как прием, чередование мудрости и безумия у Дон Кихота в эпизоде встречи его с Доном Диего. Разговор начинается «рыцарской» речью Дон Кихота, а потом он быстро переходит на литературные темы, поражая читателя (из тех, кто читает, не пропуская) своими профессиональными знаниями литературы. Мотивировка речи та, что у Дон Диего есть сын поэт. Сперва безумный рыцарь говорит о долге родителей перед детьми, а потом переходит на критическую статью. К сожалению, недостаток места мешает мне привести эту речь, занимающую около половины XVI главы третьего тома. Говоря мудрые речи, Дон Кихот остается верным своему безумию, одевает на голову таз цырюльника, который он считает за шлем, да еще одевает в то время, когда Санчо забыл в этом тазе недоеденный творог.

Но следующее приключение Дон Кихота, эпизод со львами, которых он вызывал на бой, уже как-то выделяется из ряда обычных, однообразно побоями кончающихся авантюр, и речь дон Кихота, являющаяся как всегда при приключении мерилом отклонения его действительного поступка от его воображаемого вида, не вносит в эпизод пародийного характера.

«Но всех их лучше странствующий рыцарь, который по пустыням и безлюдным местам, по перекресткам, по лесам и дебрям ищет опасных приключений с целью привести их к счастливому и благополучному концу, единственно для того, чтобы добиться почетной и долговечной славы. Лучше их, говорю я, странствующий рыцарь, помогающий вдовице где нибудь в захолустье, чем придворный рыцарь, нашептывающий любезности столичной барышне. У всякого рыцаря свои особые обязанности: придворный ухаживает за дамами, придает пышность королевскому двору ливреями своих слуг, поддерживает бедных рыцарей роскошной сервировкой своего стола, участвует в судах чести, отличается на турнирах, является важным, щедрым и великолепным, и если он еще сверх того и добрый христианин—то он исполнил все свои главные обязанности» и т. д.

«Но странствующий рыцарь идет на край света, вступает в самые запутанные лабиринты, на каждом шагу добивается недостижимого, в пустынях подвергается жгучим лучам солнца в полдневный зной летом, а зимой суровой неблагосклонности ветров и стужи. Не страшат его львы, не ужасают вампиры, не приводят в трепет драконы, потому что искать тех, нападать на этих и побеждать их всех—вот его главное и истинное занятие. Поэтому и я, раз мне выпало на долю попасть в число странствующих рыцарей, не могу отказываться от борьбы с тем, с чем по долгу своему я считаю нужным бороться. Вот почему напасть на львов, как я это сделал, было моей прямой обязанностью, хотя я отлично знаю, что это неслыханная дерзость. Ибо я хорошо знаю, что такое доблесть, потому что эта добродетель находится между двух преступных крайностей а, именно, между трусостью и заносчивостью».

В следующей главе профессионально-литературные знания Дон Кихота, бедного захолустного Ламанчского дворянина, Алонзо Доброго, известного искусством делать клетки, все увеличиваются. Привожу отрывки из его речей:

«Если речь идет о литературном турнире, постарайтесь получить второй приз, потому что первый всегда выпадает на долю протекции

или высокого имени, второй присуждается просто справедливостью, и третий, таким образом, делается вторым, а первый по этому счету окажется третьим, подобно тому, как раздаются степени в университете. Но все таки лицо, получающее первый приз—важное лицо.

— Пока, подумал [про себя Дон Лоренсо, — я не могу назвать его безумным. Посмотрим, что будет дальше».

Или вот другой пример:

«Один мой приятель и умный человек, сказал дон-Кихот, — был того мнения, что писать вариации на заданные стихи не стоит труда по той причине, говорит он, что никогда вариация не соответствует тексту, и что часто, и даже в большинстве случаев, вариация далека от смысла и содержания темы, которая в ней разрабатывается; кроме того, рамки ее чрезмерно узки, в ней не допускаются вопросы, выражения в роде: „говорят, сказал он“, употребление отглагольных существительных и тому подобные придирки и стеснения, которые связывают пишущих на тему в стихах, как это должно быть вам хорошо известно».

Речи Дон Кихота далее развернуты еще более специальным материалом. Сервантес снабжает его знаниями в лингвистике и теоретическими познаниями в теории перевода.

«Цимбалы, сказал дон-Кихот, — это такие металлические пластинки, вогнутые и пустые внутри, похожие на подсвечники, ударяя которыми друг о друга, производят звуки, если не слишком изящные и гармоничные, то и не неприятные, которые вполне отвечают простонародной волынке и тамбурину; а название их albogui мавританское, как и все слова, что в нашем кастильском языке начинаются со слова al, которых, должно быть, немного. И только три есть на нашем языке мавританских слова, оканчивающихся на i; а другие, сколько по своему первоначальному al, так и по i, которым оканчиваются, известны, как арабские. Все это я тебе говорю мимоходом, потому что все это мне пришло на память по случаю того, что я назвал цимбалы».

Или вот еще более специальное сообщение:

«Какое заглавие у книги? спросил дон-Кихот. На это автор ответил:

— Сеньор, книга по тоскански называется le Bagatelle.

— А чему соответствует по нашему, по кастильски, le Bagatelle? — спросил Дон-Кихот.

— Это, сказал автор,—то же самое, как если бы мы по кастильски сказали „пустяки“. И хотя у этой книги такое скромное название, но она содержит в себе и заключает вещи очень хорошие и существенные.

— Я, сказал Дон Кихот, — немножко знаю по тоскански и пою несколько строф из Ариосто. Но скажите мне, ваша милость,—и это я вас спрашиваю не потому, что хочу убедиться в образовании вашей милости, а единственно из любопытства,—не попалось ли вам в вашем сочинении слово pignata?

— Да, много раз, ответил автор.

— А как ваша милость перевели его на кастильский?

— Да как же его еще перевести, возразил автор,—если не словом кастрюля.

— Ах, чорт побери, воскликнул Дон Кихот,—ваша милость далеко ушли в тосканском языке. Я поставлю какой угодно заклад, что там где итальянец скажет „piace“, ваша милость скажет „нравится“, а где он скажет: „piú“, вы скажете „больше“, а его „su“ переведете „наверху“, а „giu“—внизу.

— Вероятно, сказал автор:—так как это все соответственные выражения.

— Ну, так смею поклясться, сказал дон-Кихот,—что ваша милость неизвестны свету, который не любит награждать яркие таланты и достойные похвал труды. Сколько способностей пропадает даром, сколько непризнанных дарований, сколько неоцененных талантов. По всетаки мне кажется, что перевод с одного языка на другой, если только он делается с греческого или с латинского, этих царей всех языков, похож на то, как если бы кто-нибудь стал смотреть фламандский ковер с изнанки, где, хотя и видны все фигуры, их закрывает множество концов, и нет той гладкости и той отделки, как с лица. А переводить с легких языков не требует ни большого ума, ни уменья владеть слогом, как этого не требуется от того, кто переводит или переписывает одну бумагу на другую. Я этим не хочу сказать, что труд переводчика не заслуживает похвалы, так как человек может заниматься многими худшими занятиями, приносящими ему еще меньше выгоды. Два знаменитых переводчика сюда не в счет: первый—доктор Кристобал де Фигероа в своем „Pastor Fido“, и второй — Дон Хуан де Хауреги в своей „Амите“, где оба блестящим образом заставляют сомневаться, перевод это или оригинал. Но скажите мне, ваша милость, эта книга печатается на ваш счет, или вы продали свое право какому-нибудь издателю»?

Последнее рассуждение напоминает аналогичное место в Лисенсиате Стеклянном.

Вообще же можно сказать, что все речи второго тома отрывочней, эпизодичней речей первого. Вообще второй том, как я уже говорил, мозаичнее первого и если, в нем нет больших вставных новелл, которые в первом вытесняют временами Дон Кихота из романа, зато много мелких эпизодов-анекдотов, вставленных как-то наскоро.

Подвожу некоторые итоги, хотя и не люблю делать этого: Выводы делать должен читатель.

1) Тип Дон Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии.

2) Сервантес к середине романа осознал уже, что навьючивая Дон Кихота своею мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал, или начал пользоваться этой двойственностью в своих художественных целях.

II.

Вставные новеллы в Дон-Кихоте.

« . . . . . мы в настоящее время, в наш век, небогатый веселыми развлечениями, не только наслаждаемся прелестью его правдивой истории, но и рассказами и эпизодами, входящими в нее, большей частью не менее приятными, интересными и правдивыми, чем сама эта история, каковая, продолжая тянуть свою обрывающуюся, перекрученную и растрепанную нитку, повествует . . . . “

Так начинает Сервантес четвертую книгу «Дон Кихота».

Действительно, нить действия в «Дон Кихоте» растрепана и прерывается. Вставные новеллы в «Дон Кихоте» можно разделить, по способу ввода в роман, на несколько категорий, но я вставлю классификацию после описания.

Если делить новеллы по описываемому ими «быту», то прежде всего мы встречаем ряд пастушеских новелл. Эти новеллы начинаются с эпизода о пастушке Марселе (т. I, стр.

84-124, пер. Басанина). Вернее, эпизод начинается с речи Дон Кихота о золотом веке (уже разобранной мной), потом переходит на стихотворение, вставленное очень наивно.

«. . . . . . Чтобы было еще верней, что ваша милость, господин странствующий рыцарь, говорите, что мы приняли вас от всего сердца и со всем удовольствием, мы желаем развлечь и потешить вас, заставив спеть одного из наших товарищей, который скоро будет здесь».

Далее идут стихи. Как видите, вставка стихов мотивирована приблизительно так, как исполнение куплетов в водевиле или же чтение стихов героями 1001 ночи не только перед красавицами, но и перед шайтанами.

Далее (стр. 92) идет, собственно, эпизод с Марселой. Новелла вставлена так:

«Между тем вернулся еще парень, ходивший вместе с другими в деревню за провизией, и сказал:

— Знаете, что случилось в деревне, товарищи?

— Откуда нам знать?—ответил один из пастухов.

— Ну, так знайте, продолжал парень,—что сегодня утром умер тот известный пастух-студент, что звали Хрисостосом, и идет слух, что умер он от любви к проклятой девчонке Марселе, дочери богача Гуильермо, той самой, что шляется в платье пастушки здесь по окрестностям».

Здесь мы видим, что для вставки употреблен «гонец»-рассказчик, как будто похожий на «вестника» античной трагедии, но роль его существенно иная. «Вестник» передавал события, необходимые для уяснения хода основного сюжета трагедии, здесь же «гонец» представляет место прямой вставкой новеллы к основному сюжету.

Начинается рассказ гонца. К этому времени все остальные ушли на место убийства.

Для связи вставного рассказа с основным в него введено и участие Дон Кихота, которое сводится к тому, что он делает стилистические поправки к рассказу.

«Затмение, друг мой, а не затемнение, прервал Дон Кихот.—Так называется такое явление, когда эти два великих светила покрываются тенью.

*

Но Педро, не останавливаясь на таких мелочах, продолжал свой рассказ:

— Угадывал он еще и то, когда год будет урожайный, и когда будет неурод.

— Недород, хочешь ты сказать, мой друг, опять поправил дон-Кихот.

— Недород или неурод, возразил Педро,—все одно на одно выходит. Одно скажу, что с его слов и отец его и друзья, что верили ему, разбогатели, делаючи то, что он им советовал; скажет им: сейте в этом году овес, а не пшеницу, а в нынешнем можете сеять горох, а не овес; в будущем будет урожай на оливы, а в следующие три года не соберете масла ни капли.

— Эта наука называется астрологией, сказал Дон Кихот» (стр. 94).

Или еще так:

«Пожалуй, а то так и без всякого пожалуй, вам не слыхать ничего подобного во всю свою жизнь, хоть бы вы прожили дольше самой Сарны.

— *Сарра* надо говорить, поправил Дон Кихот, который не мог помириться с тем, как калечил слова пастух.

— Живет и Сарна, возразил Педро,— а только вот что, сеньор, что ежели вы будете на каждом шагу вылащивать всякое мое слово, то нам вовек не кончить» (стр. 95).

Дальше перебивания становятся менее частыми. Такой способ ввязывания новеллы путем напоминания все время о действующих лицах главного сюжета, довольно употребителен.

У Стерна в «Тристраме Шенди» речь об инквизиции, затягивающаяся, перебивается эмоциональными возгласами Трима. Или же иногда в других местах сам автор перебивает себя, напоминая о других мотивах, то об узлах и петлях, то об Джени, то восстанавливая в памяти читателя существование главной новеллы путем повторения той фразы, на которой она была оставлена. Но об этом при разборе Стерна.

У Сервантеса ввязывание новелл достигается следующими способами: 1) Перебиванием действующим лицом глав-

ной новеллы действия второстепенной. Пример мы привели только что. Так же перебивает Дон Кихот запутанную сеть новелл второго тома своею речью с сравнением судьбы студента и солдата. Еще более типично перебивание не словами, не речью, а действием. Так бой Дон Кихота с бурдюками перебивает безконечно тянущуюся новеллу «о безрассудно любопытном» (вставленную в основную новеллу по принципу «найденная рукопись»).

«Немного оставалось дочитать в повести, когда с чердака, где почивал Дон Кихот, спустился взбудораженный Санчо Панса, крича:

— Сюда, господа, поскорее, помогите моему барину, который ввязался в самую ужасную и трудную битву, какую когда-либо видели мои глаза. Как Бог жив, он так здорово полоснул великана, недруга госпожи принцессы Микомиконской, что снес ему голову, как по ниточке, что твою репу» (стр. 124, том 2).

2) Участием действующих лиц вводной новеллы в действии главной. В более развитом виде это показано в участии Доротеи (героини самой крупной вводной новеллы) в мистификации, предпринятой над Дон Кихотом. Ему выдают ее за принцессу Микомиконскую.

«Он рассказал Карденио и Доротее, что было они придумали, чтобы помочь Дон Кихоту или, по крайней мере, отвести его домой. Тогда Доротея вызвалась вместо цырульника представить несчастную барышню, тем более, что у нее есть с собой платье, в котором все выйдет очень натурально, с тем, чтобы ей предоставили разыграть свою роль, как она найдет нужным, чтобы добиться своей цели, так как она читала много рыцарских романов и знает, в каком тоне обращались оскорбленные дамы к странствующим рыцарям, прося у них заступничества».

В более же наивном виде это дается у Сервантеса в двух эпизодах просто дракой Дон Кихота с действующими лицами вводных новелл.

«Не могу избавиться от одной мысли, сказал Карденио при первом разговоре с Дон Кихотом, и никто в свете не может избавить меня от нее, и никто не заставит меня думать иначе, и большой негодяй будет тот, кто убежден и уверен в противном, а именно, что этот пошлый дурак Элизабад не был в связи с королевой Мадазимой.

— Нет и нет, клянусь чем угодно!—воскликнул с величайшим гневом Дон Кихот, по обыкновению выходя из себя,—это низкая сплетня, чтобы не сказать—подлость. Королева Мадазима была дама высокой добродетели, и нельзя предположить, чтобы принцесса такого высокого положения сошлась с каким-то знахарем. А кто иначе об этом думает, тот лжет, как последний негодяй, и я ему готов доказать это, пешим или конным, вооруженным или безоружным, ночью или днем, когда и как ему будет угодно.

Карденио смотрел на него с величайшим вниманием. У него уже начался приступ безумия, и он не в состоянии был продолжать свою историю, точно так же, как и Дон Кихот не в состоянии был ее слушать: до того его рассердило то, что он услышал о королеве Мадазиме. Странное дело!—он готов был вступиться за нее, как точно она на самом деле была настоящей и его законной королевой: до того овладели им его взбалмошные книги. Карденио же, находясь в припадке безумия и услышав, что его называют лгуном и негодяем и тому подобными прозвищами, плохо принял эту шутку и, подняв здоровый булыжник, лежавший у него под ногами, так ударил им в грудь Дон Кихота, что тот упал навзничь».

Точно таким же образом подновлена связь с основной новеллой в одном из пастушеских эпизодов, в котором пастух рассказывает про солдата, увлекшего гордую пастушку Леандру своими нарядами (Гл. LIII).

Очень любопытны комментарии, которыми снабдил этот рассказ Сервантес.

«Рассказ пастуха доставил общее удовольствие всем, кто его слышал. Особенно он понравился канонику, который с бесподобной наблюдательностью обратил внимание на слог, каким он был изложен, далеко не напоминавший грубого пастуха, а скорее обличавший остроумного светского человека, и сказал, что священник говорил правду, что леса воспитывают ученых».

Здесь автор прямо указывает на „книжность“ своей новеллы.

У Сервантеса есть одна очень любопытная новелла; написана она, если я не ошибаюсь, около 1613 года, в промежуток между выходом первой и второй части Дон Кихота. Название ее „Разговор двух собак“.

Строение этой новеллы банально, как газетная передовица, но необычны герои-собаки, вернее одна собака Берганца, так как друг ее пес Сципион только выслушивает историю жизни своего товарища. Как обычно в романах типа нанизывания, произведение это спито из ряда новелл-эпизодов, иногда только намеченных, связанных между собой тем, что они происходят перед одной и той же собакой, ищущей для себя место (службу) и переходящей от хозяина к хозяину. Эта новелла—собачий Лазарильо или Жиль Блаз. Любопытно, что поиски места, как мотивировка связи между эпизодами, сохранились до литературы сегодняшнего дня. Так построен „Дневник горничной“ Октава Мирбо (указано Андр. Левинсоном) и „В людях“ Максима Горького. В странствиях своих собака служит на скотобойне, потом у пастухов, полицейских, у солдат, у цыган, у мавра, у поэта, потом в театре и, наконец, в госпитале. Обычно, каждому пребыванию Берганцы в новом месте соответствует новая новелла, но иногда оно служит только мотивировкой вставки небольшой картины нравов.

Посмотрим, что увидела Берганца у пастухов. Прежде всего собаку поразило то, что жизнь пастухов совершенно не соответствовала тем книжным рассказам про них, которые она слышала от любовницы своего первого хозяина. Пастухи не играли на флейтах и гобоях, а только иногда при пенье самых простых деревенских песен постукивали в такт своими палками или черепками, которые вкладывали между пальцами. День они проводили не в мечтах о пастушках, а чиня обувь и ища насекомых. Они называли друг друга не Аморисами, Филидами, Галатеями, Лозардами, Гиацинтами, а Антонами, Доминиками, Павлами и Флорентами. Любопытно сравнить эту протестующе-реалистическую картину с тем, как описывал Сервантес в Дон Кихоте пастухов до и после написания „Разговора двух собак“. Вот для сравнения окончание уже упомянутой мною новеллы о Леандре.

«Нет углубления в скале, нет бережка ручья, нет и весной тени, где бы не сидел пастух и не вещал небесам своих злоключений. Эхо повторяет имя Леандры всюду, где только оно слышится. „Леандра“— гремят горы, „Леандра“ — журчат ручьи, и всех нас Леандра держит в смятении и очаровании, заставляя нас надеяться без надежды и боятся, не зная, чего мы боимся. Между этими безумцами больше всех и лучше всех рассудок оказывается у моего сотоварища Ансельмо, который, имея много других причин, чтобы жаловаться, жалуется только на разлуку и, играя на рабеке, которой он владеет превосходно, изливает свои жалобы, распевая стихи, которые доказывают его талантливость. Я иду другим путем, более легким и, думается мне, более верным, а именно браню легкомыслие женщин, их непостоянство, двуличность, лживые обеты и вероломство, а главное — их неразумие, которое обнаруживается в выборе ими предмета мыслей и желаний, и по этому-то случаю, господа, я и обратился с теми словами и речами, когда пришел сюда, к своей козе, о которой, так как она женского пола, я не важного мнения, хотя она и лучшая из всего моего стада. Вот история, которую я обещал рассказать вам. Если я вам ее рассказывал слишком пространно, зато и служить вам не собираюсь кратко. По близости отсюда есть у меня пастуший двор, там у меня есть свежее молоко и превкусный сыр, и найдутся разные фрукты из тех, что поспели, не менее приятные на глаз, чем на вкус».

Новелла о Леандре введена очень наивно: пастух просто подходит к привалу Дон Кихота и людей, обманно везущих его домой, и рассказывает им свою повесть. Но обратим внимание на ввязывание. Оно сделано по типу драки, т. е. так же, как и в эпизоде Карденио. Дон Кихот обижается на пастуха, принявшего его за безумного.

«И за словом дело, он схватил хлеб, который лежал у него под рукой, и запустил им пастуху прямо в лицо с такой силой, что расквасил ему нос.

Но пастух, который шутить не любил, видя, как дурно с ним обращаются, не глядя ни на ковер, ни на скатерть, ни на всех тех, что на ней ели, бросился на Дон Кихота и, обхватив его шею обеими руками, чуть не задушил его, если бы Санчо Панса не подоспел во время и, схватив его сзади за плечи, не повалился с ним вместе на стол, расколотив тарелки, разбив стаканы и разлив и разбросав все, что в них находилось.

Дон Кихот, почувствовал себя свободным, насел на пастуха, а тот с лицом, залитым кровью, под градом ударов, которыми осыпал его

Санчо, старался ощупью отыскать на столе ножик, чтобы приняться за кровавую расправу.

Но ему помешали каноник и священник. Цырульник же так подстроил, что пастух подобрал под себя Дон Кихота и так забарабанил по нем кулаком, что из лица бедного рыцаря полилось столько же крови, как и у пастуха».

Таков второй способ подкрепления связи основной новеллы с вводной. Еще два слова. Вырвавшись от пастуха Дон Кихот бросается тут же, не утерев кровь с лица, на новое приключение. Это эпизод с кающимися. Его снова бьют. Я не удивляюсь грубости романа, эти побои циркового, сказочного типа. И даже слезы над героем романа—игра со слезами.

Теперь займемся более основным вопросом, о способе ввода новелл.

Как мы видели, эпизод с Марселой введен путем рассказа. Таким путем введены еще первая часть новеллы Карденио-Люсинда Доротея-Дон Фернандо; сперва она рассказывается Карденио Дон Кихоту с перерывом, вызванным дракой, потом Карденио же цырульнику и священнику, потом они же выслушивают и Доротею. И Карденио и Доротея привлекают к себе внимание их, один своими сонетами.

«Между тем как они отдыхали в тени, голос, которому, повидимому, не аккомпанировал никакой инструмент, и который звучал так нежно и так сладко, что они не мало были удивлены, так как им казалось, что это не такое место, где легко встретить искусного певца, потому что, что бы там ни говорили о том, что в лесах и полях попадаются певцы с восхитительными голосами, это не столько правда, сколько фантазия поэтов,—тем более, когда они убедились, что тот, кого они слушали, поет стихи, и не грубых поселян, а образованных горожан, истину чего подтверждали следующие услышанные ими строки...»

Стихи сменяются следующим рассуждением:

«Время дня, обстановка, уединение, голос и грусть, звучавшая в его пении, наполнили восторгом и наслаждением обоих слушателей, и они

боялись шевельнуться в ожидании, не услышат ли еще чего-нибудь; но, видя, что молчание долго не нарушается, решились пойти поискать артиста, певшего таким прекрасным голосом, и уже готовы были подняться, как тот же голос заставил их снова сесть, и они услышали следующий...

Пение закончилось глубоким вздохом, и оба опять напряженно принялись ждать, не возобновится ли оно; но когда они увидели, что оно уступило место рыданиям и жалобным вздохам, им захотелось узнать, кто этот несчастный, с столь же прекрасным голосом, сколь горестны его стоны».

Точно так же введено второе действующее лицо этой новеллы, Доротея.

«В тот момент, когда священник собирался утешить Карденио, ему помешал голос, коснувшийся его слуха, звучащий грустью и говорящий следующее:

„Ах, Боже мой, возможно ли, что мною наконец найдено место, которое может служить безвестной гробницей моего тела; тяжелому бремени, которое несу против воли? Да так оно и будет, если уединение, что сулят мне эти горы, не обманывает меня. О, я несчастная. Какими приятными сообщниками будут для меня эти скалы и кусты в моем намереньи, потому что среди них я могу излить в жалобах перед небом мое горе, а не перед кем-нибудь из смертных, ибо нет никого на земле, от кого можно бы мне ожидать совета в сомнениях, утешения в печалях и помощи в несчастиях“.

Здесь необходимость заставляет меня в нескольких словах передать фабулу той новеллы, которую Сервантес ввел в свой роман, а я сейчас ввожу в свою работу.

Карденио, человек знатного рода, знакомит своего друга Дон Фернандо, младшего сына одного гранда Испании, со своей невестой Люсиндой, тот влюбляется в нее, обманом отсылает своего друга и сам сватается за его невесту. Она извещает своего возлюбленного, он спешит к ней, но попадает уже к обряду венчания, слышит (ошибочно), что Люсинда сказала на вопрос, согласна ли она выйти замуж, «да», сходит с ума и бежит в горы. У Дон Фернанда есть невеста, богатая и прекрасная крестьянка Доротея, которую он бросает для Люсинды. Она в горе бежит тоже

в горы, где и попадает в роман Сервантеса. Впоследствии и Карденио и Доротея приходят в корчму, в ту самую, в которой когда-то подбрасывали Санчо на одеяле. Это замечательная корчма. Она поставлена Сервантесом, и на нее очевидно выдан патент с чисто-литературными целями. В ней происходят десятки узнаваний и перекрещиваний новелл. Это геометрическое место точек, пересечения отдельных линий романа. К этой «композиционной» корчме приехал Дон Фернандо и Люсинда. Здесь мы видим новый способ ввода новелл путем встречи. Доротея узнает Фернандо, Карденио узнает Люсинду. Оказалось, что дон Фернандо нашел на груди Люсинды, упавшей в обморок, во время венчанья, письмо, в котором она писала, что она жена Карденио. Люсинда ушла в монастырь, откуда ее похитил Фернандо, но по пути встретилась с Карденио. Доротея обращается к Фернандо с речью, в которой по пунктам доказывает необходимость любить ее. Эта речь напоминает речи «suasoria», примеры которых мы находим у Овидия:

«Я та смиренная поселянка, которую ты, благодаря своей доброте или своему капризу, захотел возвести на такую высоту, что назвал ее своей; та самая, что жила в четырех стенах, невинная и довольная своей жизнью, пока на призыв твоих любезных речей и, повидимому правдивых, полных любви чувств, не раскрыла дверей своего убежища и не вручила тебе ключей от своей свободы—дар, за который ты меня так плохо отблагодарил, чему ясным доказательством служит то, что тебе пришлось встретиться со мной в этом месте, а мне—увидеть тебя в том положении, в каком я тебя вижу. Но всетаки я не желаю, чтобы тебе пришло в голову, что мне служило путем мое бесчестие. Нет, меня привело только горе и отчаяние при мысли, что я тобой забыта. Ты желал, чтобы я была твоей, и желал этого так сильно, что еслибы ты и захотел теперь, чтобы этого не было,—невозможно, чтобы ты перестал быть моим. Пойми, господин, что моя беззаветная преданность тебе стоит красоты и благородства, ради которых ты меня покинул. Ты не можешь принадлежать прекрасной Люсинде, потому что ты мой, и она не может быть твоей, потому что она принадлежит Карденио; да и для тебя будет лучше, подумай сам, заставить себя любить ту, которая тебя обожает, чем стоять на дороге той, которая тебя ненавидит, и добиваться, чтобы она тебя полюбила. Ты воспользо-

вался моим доверием, ты посягнул на мое целомудрие, тебе было известно мое происхождение, ты хорошо знаешь, что побудило меня уступить твоему желанию, и поэтому тебе нет основания и не к лицу тебе ссылаться на то, что ты был введен в заблуждение. А если все это так, а это действительно так, и ты настолько же христианин, насколько дворянин, зачем тогда с помощью разных увертов ты медлишь довести мое счастие до конца, когда ты положил ему начало? Если ты не желаешь меня такой, какова я, твоей законной и истинной супругой, то, по крайней мере, полюби и прими меня как рабу твою, и так как я все равно в твоей власти, то и в таком случае я сочту себя счастливой и взысканной судьбой.

Эти и тому подобные мысли сумела выразить несчастная Доротея с таким чувством и с такими слезами, что даже те, кто сопровождал Дон Фернандо, и все остальные присутствующие не могли не сочувствовать ей».

Наконец Дон Фернандо отвечает ей: «Ты победила, прекрасная Доротея, потому что ни у кого не хватит духа отрицать целую сеть непреложных истин».

Во время развертывания этой вставной новеллы, бесконечно тянущейся, вставлена еще одна новелла «Повесть о безрассудно любопытном», длиною, по подсчету самого Сервантеса, около восьми рукописных листов. Повесть эта вставлена по принципу «найденной рукописи», т. е. ее читают действующие лица основной новеллы, как чье-то найденное ими произведение. Интересна ремарка священника, он же присяжный критик романа (смотри эпизод с библиотекой Дон-Кихота, разговор с трактирщиком и т. д.), который говорит:

«Эта повесть нравится мне, но я не могу поверить, чтобы это была правда, потому что нельзя представить себе, чтобы нашелся столь глупый муж, который пожелал бы произвести такой дорогой опыт, как Ансельмо. А что касается собственно слога, то, по моему он недурен».

Замечание это напоминает другую сентенцию того же священника о слоге другой вставной новеллы, о которой я уже говорил. Мне кажется, что здесь чувствуется установка на „выражение“, столь типичное для искусства. Писатель

сам рассматривает части своего романа, во первых как отдельные явления (слог *этой* новеллы), во вторых как литературные явления (слог пастухов литературно хорош).

Способ ввода вставных новелл по принципу „найденной рукописи“ впоследствии стал очень популярным. Им широко пользовался Стерн. Как найденная рукопись, вставлены в „Тристраме Шенди“ речи Иорика, так же вставлен один эпизод в „Сентиментальном путешествии“. Тем же приемом воспользовался Диккенс в „Записках Пикквикского клуба“, книге, вообще написанной по принципу рамного романа («Записки сумасшедшего»), с примесью элементов приема нанизывания и с возникновением из этого приема на наших глазах типа Пикквика. На традиционной зависимости от Сервантеса основан, по всей вероятности, тип Самуэля, который, как Пансо, также нанизывает на себя пословицы. Но поговорки Санчо несколько иного типа, чем у Самуэля. У слуги Пикквика поговорки сознательно остранены. Их юмор состоит в неуместности их применения, в несовпадении их со смыслом происходящего, впрочем, может быть, здесь Диккенс вообще вскрыл одну из сущностей применения примеров: в них важно чувство иронии. Привожу несколько пословиц Самуэля. „Сон дороже всего, как сказала одна бедная девушка перед тем, как выпила опия от несчастной любви“ или „Ехать так ехать, как сказал дрозд, когда его потащила за хвост кошка из клетки“. Но я начинаю чувствовать, что на мне уже сказывается влияние разбираемого романа: я вставляю эпизод за эпизодом, забыв об основном движении статьи. Что в таких случаях делал Сервантес? Он перебивал действие, напоминая о главном действующем лице каким нибудь его очередным безумием. Так повесть о безрассудно любопытном, а вместе с ней и новелла о Карденио, в действие которой она внедрена, перебивается знаменитым боем Дон Кихота с бурдюками. Как я говорил уже, эпизод этот взят, по всей вероятности, из милетских сказок через „Золотого Осла“ Апулея.

Трактир, в котором встретился Карденио с Фернандо и Люсиндой, потом играет роль шалаша в „Короле Лире“ Шекспира. Здесь встречаются все действующие лица, действия которых таким образом связываются просто тем, что все они оказываются в одно и то же время в одном и том же месте. Но в то время, как у Шекспира действующие лица принадлежат к одному комплексу событий, у Сервантеса они связаны только местом встречи и желанием автора ввести их в свой роман. На долю взаимоотношений между ними можно отнести только то, что они удивляются друг на друга или восхищаются друг другом. Этим они напоминают скорей сцепления типа „1001 ночи“, с той разницей, что в романе Сервантеса они все как бы сосуществуют, а в „1001 ночи“ они как бы сорассказываются; но эта разница не коренная, так как элемент сказа у Сервантеса есть хотя бы уже потому, что весь роман вставлен в одно, правда, слабо чувствуемое обрамление „рукописи Сади-Гамета Бененгели, арабского сочинителя“.

Итак, как я уже говорил, в корчму, в корчму „литературного приема“ прибывает мужчина лет сорока или поболе, с прекрасной мусульманкой. После ужина или, вернее, после вводной речи Дон Кихота, пленник рассказывает свою жизнь и приключения, обычного, или ставшего потом обычным типа освобождения при помощи прекрасной туземки; в рассказ его вставлено стратегическое рассуждение о крепости Гол. Один из товарищей пленника оказывается братом Дон Фернандо—слабый намек на ввязывание. Тут же приводятся сонеты этого брата. После сонетов история пленника досказывается и очень подробно. Всего она занимает около пяти глав.

По окончании этой новеллы сейчас же следует литературная оценка ее, что очень характерно вообще для Сервантеса. Не знаю, говорил ли я, что вставные стихотворения, например, всегда тут же оцениваются кем-либо из присутствующих. Так и здесь:

«Поистине, господин капитан, — сказал Дон Фернандо, — уменье, с которым вы рассказали эту удивительную историю, равняется необычайности и занимательности ее сюжета. Все в ней интересно, необыкновение и полно любопытных для слушателей и поразительных приключений А мы все испытали такое наслаждение, слушая ее, что если бы нас утро следующего дня застало за повторением той же самой истории, мы были бы очень рады прослушать ее еще раз».

Но литературная корчма продолжает наполняться. Сервантес вводит все новых и новых действующих лиц и все новые и новые новеллы все тем же приемом. Прибывает прокурор с своею дочерью, шестнадцатилетней красавицей. Но кроме ввязывания путем пребывания на том же месте, применен и новый прием—новый, конечно, относительно. Прокурор оказывается братом (одним из трех братьев, число сказочно традиционное, так же как традиционен и мотив раздела отцом имущества между своими тремя сыновьями, выбирающими разное поприще: ученое, военное и купеческое) пленника-рассказчика. Следующая глава (XIV) вводит новый эпизод тем же старым способом встречи. Это „премилая история о погонщике мулов с другими странными совпадениями, случившимися в трактире".

В качестве погонщика мулов в корчму проникает юноша, Дон Люис, влюбленный в Клару, дочь прокурора, и поет в честь ее песни. Но здесь Сервантес вводит опять Дон-Кихота. Это тот эпизод, в котором странствующего рыцаря привязывают, издеваясь над ним, служанки за руку к решетке слухового окна. Затем идет окончание эпизода с Дон-Люисом, и, наконец, действие снова возвращается к основной новелле.

Дело в том, что цырульник, у которого когда-то Дон Кихот отнял бритвенный таз, приняв его за шлем Мамбрина, а Санчо Панса снял сбрую с мула, приехал тоже в корчму, магнитные свойства которой мы уже объяснили, и признал свое добро.

Происходит любопытный спор, в котором все присутствующие в корчме принимают сторону Дон Кихота и уве-

ряют, что таз есть действительно шлем. Любопытна эта мистификация, далеко не одиночная в строении романа. В начале романа эпизоды его объясняются заблуждением Дон Кихота, который принимает потаскушку за принцессу, лавочника, истязающего Андрея, за рыцаря, а палку его за копье, но к концу первой части мотивировка эпизодов изменяется. Дон Кихот уже не столько заблуждается, как его мистифицируют. Такой грандиозной мистификацией является весь эпизод во дворце герцога, волшебная деревяшка, способ снятия чар с Дульцинеи и так далее.

Начинается же ряд мистификаций, если не считать шутовского посвящения Дон Кихота в рыцари трактирщиком (где трактирщик не автор мистификации, а поддерживает заблуждения Дон-Кихота), с этого самого эпизода спорта о шлеме и с мнимого очарования, при помощи которого дон-Кихота в клетке привозят домой. По дороге Дон Кихота выпускают из клетки на честное слово, и он вступает в спор о рыцарских книгах с каноником. Разговор каноника с священником о рыцарских книгах—это целая критическая статья, связанная с тем обозрением рыцарской литературы, ввод которой в начало романа так хорошо мотивирован разбором библиотеки Дон Кихота перед ее сожжением и с разговором священника и содержателя корчмы на ту же тему. И подобно тому, как на горячую тираду трактирщика и его дочери о занимательности и поучительности рыцарских книг священник отвечает, перебирая библиотеку (гл. XXXII):

«— Жаль, что здесь нет теперь экономки моего друга и его племянницы.

— Нечего жалеть, ответил цырульник,—потому что и я также сумею бросить их на двор или в печку, в которой, кстати, такой славный огонь.

— Разве ваша милость хотите сжечь мои книги? спросил трактирщик.

— Только эти две, ответил священник:—„Дон Сиронгилио“ и „Феликса Марса“.

— Разве, на случай, спросил трактирщик,—книги мои еретические, или флегматические что вы хотите их сжечь?

— Схизматические, хотите вы сказать, приятель, поправил его цырульник,—а не флегматические.

— Вот, вот, ответил трактирщик,—Но если вы уж желаете сжечь которую-нибудь из них, то пусть это будет „Великий Капитан“ или вон та, „Диего Гарсиа“, потому что я скорее позволю сжечь своего родного сына, чем одну из этих двух.

— Брат мой, сказал ему священник:—эти две книги лживы и полны нелепостей и бредней, а эта—о „Великом Капитане“—истинная история и заключает в себе подвиги Гонзальво Фернандеса Кордуанского, который за свои многие и великие дела заслужил название Великого Капитана во всем свете, громкое и славное прозвище и вполне заслуженное. А Диего Гарсиа Паредский был знатный рыцарь, уроженец города Трухильи в Эстремадуре, доблестный солдат и такой природной физической силы, что одним пальцем мог остановить мельничное колесо на всем ходу. А то однажды он стал с палицей в руках при входе на мост и один не дал перейти через него целому бесчисленному войску, а потом делал еще и другие вещи такие, что если бы вместо того, чтоб самому рассказывать и писать о них со скромностью рыцаря, который служит себе историком, их написал бы кто-нибудь другой, человек свободный и беспристрастный, то подвиги Гектора, Ахилла и Роланда были бы забыты».

Так и здесь при разговоре с каноником:

«Священник слушал его с большим вниманием, и он казался ему человеком с большим здравым смыслом и рассуждавшим справедливо, почему он рассказал ему, как он, будучи одного мнения с ним и питая ненависть к рыцарским книгам, сжег все принадлежавшие Дон Кихоту, у которого их было много. Рассказал он ему также, как они устроили им смотр, как приговорили одних к сожжению, а другим оставили жизнь» (Глава XLI).

Эти упоминания—как бы внутренние скрепы, соединяющие однотипные эпизоды внутри романа.

Но каноник не довольствуется рыцарским романом, а говорит и об искусстве вообще, в частности больше всего о драме. Затем начинается речь Дон Кихота, о которой я уже упоминал вкратце при анализе его речей.

Вставным эпизодом о заблудшей овце и нападением Дон Кихота на религиозную процессию заканчивается первая часть романа.

Я не собираюсь с той же последовательностью, с которой я попытался проследить за ходом первой части романа, разбирать и его вторую часть. Мне хочется указать только то, что является в ее строении новым.

Уже несколько раз мне пришлось говорить, что вторые части романов, вернее продолжение их, очень часто изменяют свою структуру. Основная новелла как бы обрывается и существует только условно, действие начинает развиваться уже по другому принципу. Так у Рабле к концу романа мы видим переход к типу романов путешествия, отдельные острова-аллегории связаны между собой скитаниями героев. Строением своим окончание «Гаргантюа и Пантагрюэля» как бы предвосхитило строение «Путешествий Гулливера» Свифта. У самого же Свифта в конце его романа материал сатирический вытесняет материал авантюрный (Замечено моим учеником Л. Лунцом).

Главное отличие второй части «Дон-Кихота» — это изобилие мелких вставных, извне привлеченных анекдотов. Другая черта, отличающая ее, — это, что здесь мы видим везде обманутого, мистифицированного Дон Кихота. Семья герцога с челядью потешается над бедным рыцарем, все губернаторство Санчо-Пансы — сплошная мистификация. Для мистификации отпускает из дому рыцаря бакалавр, и бой его с рыцарем зеркал и потом с рыцарем луны тоже мистификация. Мистифицируют Дон Кихота в Барселоне, привязывая к его плащу надпись с прозвищем.

Так Шекспир, восстанавливая по заказу (как говорят) королевы Фальстафа должен был дать Фальстафа мистифицированного в своих «Виндзорских Кумушках».

Очень интересно, что во второй части Дон Кихот знает о том, что первая часть написана, и в то же время полемизирует с подложной второй частью. Получается любопытное положение. Действующее лицо романа ощущает себя реальным, как таковое, а не имитирует ощущение жизненности. У Сервантеса это мотивировано тем, что Дон Кихот счи-

тает своего незаконнаго двойника грубым и тривиальным, так что как будто он обижается на него не как Дон Кихот написанный, а как Дон Кихот живой (Глава LXXII):

«— Немало не сомневаюсь, что ваша милость должны быть тот самый Дон Альваро Тарфе, про которого напечатано во второй части истории Дон-Кихота Ламанчского, только что отпечатанной и выпущенной в свет новейшим автором.

— Я самый, ответил кабальеро.—А этот Дон Кихот, главное лицо в этой истории, был закадычный друг мой, и это я вытащил его из его имения, или, по крайней мере, побудил его отправиться на игры, дававшиеся в Сарагоссе, куда я ехал. И ей-Богу, право, я оказал ему много дружественных услуг и избавил его от палача, который должен был настегать ему спину за его чрезмерную дерзость.

— А скажите мне, ваша милость сеньор Дон Альваро, похож ли я хоть чем на того Дон Кихота, про которого говорит ваша милость?

— Разумеется, нет, ответил проезжий:—нисколько.

— А тот Дон Кихот, сказал наш,—имел ли при себе оруженосца, по имени Санчо Панса?

— Как же, имел, ответил Дон-Альваро:—и хотя он славился своим остроумием, я никогда не слыхивал, чтобы он сказал что-нибудь остроумное.

— Я думаю, сказал тут Санчо,—потому что говорить остроумные вещи не все умеют. Этот Санчо, про которого ваша милость говорите, сеньор дворянин, должно быть большой негодяй, болван и плут вместе, потому что настоящий-то Санчо Панса вот он—я, а я за словом в карман не полезу. А если не верите, так попытайте, ваша милость, поездите со мною, по крайней мере, с годик и увидите, что я на каждом шагу рублем дарю, да так часто и ловко, что иной раз и сам не знаю, что я такое говорю, а все, кто меня слушают, хохочут. А настоящий Дон-Кихот Ламанчский, знаменитый, доблестный и умный, влюбленный, избавитель от оскорблений, опека питомцев и сирот, защита вдов, смертоубивец девиц, у которого единственная только дама, несравненная Дульцинея Тобозская,—вот этот самый сеньор, что стоит перед вами, и мой господин».

Далее идет просьба к проезжим письменно засвидетельствовать, что они видели подлинного Дон Кихота.

Мне кажется, что здесь мы имеем не очень сильно выраженное подчеркивание рампы, установку на условность искусства, педализирование его. К такому типу можно отнести

обращение короля Лира, когда дочери говорят ему, что пятьдесят рыцарей и то больше того, что ему необходимо, он обращается в публику к нарядной даме и спрашивает: «разве ей необходимы ее наряды, разве они греют ее?». У Гоголя городничий так разрушает четвертую, невидимую условную стену, делающую публику как бы невидимой для героев пьесы, и говорит слова, всем известные «над кем смеетесь? над собой смеетесь». У Островского в «Свои люди сочтемся» Рисположенский так бросается к рампе, показывая публике свои проношенные подошвы. У Тика и у Гофмана (принцесса Брамбилла) действующие лица временами знают, что они действующие лица новеллы или Каприччо, «которое сейчас пишется». Этот же прием каноничен для водевиля с его куплетами, обращенными в публику.

Что касается театра, то в нем иллюзия, по всей вероятности, должна носить мерцающий характер, т. е. то появляться, то исчезать совсем. Зритель должен испытывать в себе смену восприятий действия сцены, то как чего то «нарочного», то «взаправдашнего». На осознании мерцающей иллюзии основаны «Паяцы» Леонковало и «Зеленый Попугай» Шницлера. В этих пьесах действие на сцене воспринимается то как игра, то как жизнь. Но нам пора вернуться к Дон Кихоту.

В разговоре с бакалавром Санчо Панса рассказывает о том, как у него украли осла. Эта деталь была упущена в первой части.

«— В ответ на то, что сеньор Самсон изволит допытываться, кто, как и когда украл у меня осла, я скажу, что в ту самую ночь, когда мы бежали от Святой Германдады, после приключения, или, лучше, злоключения с колодниками и с покойником, которого везли в Сеговию, мы вошли в горы Сиерра-Морены и укрылись с господином в лесу в самой чаще, где господин мой, опершись на копье, а я—сидя на моем Серке, оба измученные и избитые в предшествовавших тревогах, заснули так крепко, точно под нами было по четыре пуховика. А особенно я спал таким непробудным сном, что уж не знаю кто, но кто-то нашелся, кто подобрался ко мне и подставил под мое седло четыре палки, так

что я остался висеть на нем, как на лошади, а осла между тем из-под меня вытащили, да так, что я и не охнул.

— Это штука нетрудная, и случай далеко не новый, потому что то же самое произошло с Сакрипантом, когда при осаде Альбраки у него тем же самым способом похитил лошадь из-под ног знаменитый разбойник Брунело,—вставил Дон Кихот» (Гл. IV).

Здесь мы видим, что Сервантес использовал для романа бродячий сюжет. Это явление довольно обычное даже в новейшей литературе. Например, существует тип использования материала различных «исторических слов» и действий, по преимуществу анонимным путем приписывания их герою своего романа. Этот прием обычен, например, у Александра Дюма. То же с пародийной окраской мы встречаем у Льва Толстого («Война и Мир»: разговор Петрушки, деньщика Андрея Болконского, с Наполеоном). То же видим мы и в «Мертвых душах» Гоголя. Рассказывая о проделке контрабандистов, переправивших под тулупчиками, одетыми на овец, брабантские кружева, Гоголь говорит сперва: «Вы слыхали о том...», а потом, пересказав анекдот, добавляет: «без Чичикова всем жидам в мире не удалось бы сделать этого». То есть Гоголь берет и усваивает своему роману определенный бродячий анекдот. Я уже говорил в главе о развертывании сюжета об аналогичном явлении в «Золотом Осле» Апулея и в «Лазарильо из Тормес».

В следующей, пятой по счету, главе второго тома Сервантес вкладывает в уста Санчо настолько сложно построенные периоды, что сам же определяет ее как апокрифическую, «потому что в ней Санчо Панса говорит таким слогом, которого нельзя ожидать от его ограниченного ума, и высказывает такие тонкие вещи, что невозможно, чтобы он имел о них понятие».

После речи о славе Дон Кихот уезжает в путь, где его мистифицирует Санчо Панса, выдавая проезжую крестьянку за Дульцинею Тобозскую. Затем идет эпизод встречи Дон Кихота с телегой странствующих актеров и бой, опять мотивированный мистификацией, с лесным рыцарем. Следую-

щим эпизодом основной новеллы является знаменитый бой рыцаря со львами. Эпизод этот перебивает длинный ряд рассуждений, которые ведет Дон Кихот с одним Ламанчским дворянином. С главы XIX мы попадаем опять в вставную пастораль о хитрости, при помощи которой пастух отбил невесту у богатого крестьянина. В пастораль вставлено описание аллегорической пьесы, разыгранной на свадьбе. Пьеса носит явно вносной характер и, как всегда у Сервантеса, тут же оценивается присутствующими.

«Дон Кихот спросил у одной из нимф, кто ее сочинил и аранжировал. Она ответила ему, что их деревенский пономарь, который на подобные вещи большой искусник.

— Бьюсь об заклад, сказал Дон Кихот,—что этот бакалавр, или пономарь, как там его, скорее друг Камачо, чем Басилио, и что он больше смыслит в комедиях, чем в требнике. Он недурно обрисовал в своем балете достоинства Басилио и богатство Камачо» (Гл. XX).

Не будем шаг за шагом следить за путем Дон Кихота и перейдем к вставным эпизодам. В главе XXIV мы находим анекдот о паже, идущем по дороге без штанов, чтобы не истрепать их, а в главах XXV—XXVII о двух деревнях, которые поссорились из за того, что одна дразнила другую передразниванием ослиного рева. Эта историйка связана с романом только тем, что действующие лица ее бьют Дон Кихота. Далее роман превращается в феерию-балет, даваемый в доме герцога. По типу анекдота с ослиным ревом в роман вставлен эпизод с двумя молодыми людьми, решающими вопрос о том, необходимо ли уметь фехтовать, и спор о том, как уравнять вес двух толстяков, собирающихся состязаться в беге.

Большим и сложно расчлененным вставным эпизодом является место о губернаторстве Санчо Пансы. Происхождение его довольно понятно. В рамных романах обычен подбор материала по какому-нибудь систематизирующему признаку, иногда и очень внешнему. Например в 1001 ночи рассказы подобраны иногда по признаку одинакового повреждения, причиненного их развязкой. Отсюда рассказ

трех царственных нищих (трое кривых, окривевших по различным причинам), иногда по одинаковости развязки, например превращения врага у шейхов с их выкупающими кровь рассказами в первых сказках 1001 ночи. Этот тип не столько долго держался, сколь настойчиво возникал; мы видим его в грузинской книге «Мудрости и Лжи» XVIII века. Отчасти так расположены новеллы в Декамероне Боккачио. Этим же приемом пользовался Вольтер в «Кандиде» (двадцать шестая глава), где мы видим случайно собравшихся в гостинице шесть отставных государей.

«Когда слуги исчезли, шесть иностранцев, Кандид и Мартен сидели в глубоком молчании, которое было, наконец, прервано Кандидом.

— Господа,—сказал он,—вот странная шутка, почему вы все короли? Что касается меня, признаюсь вам, что ни я, ни Мартен, мы не короли.

Тот из гостей, которому служил Какамбо, важно сказал по-итальянски:

— Я вовсе не шучу. Меня зовут Ахмет III. Несколько лет я был султаном; я сверг с престола моего брата; мой племянник свергнул меня; моих визирей всех зарезали; я кончаю свой век в старом серале; мой племянник, султан Махмуд, позволяет мне иногда путешествовать для поправления здоровья, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Молодой человек возле Ахмета сказал:

— Меня зовут Иван; я был императором в России; еще в колыбели я был лишен престола, мой отец и моя мать были заключены; меня воспитали в тюрьме; иногда меня отпускают путешествовать, под присмотром оберегающих меня, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Третий сказал:

— Я—Карл-Эдуард, король Англии; мой отец уступил мне права на престол; я сражался, чтоб их поддержать; восьмистам моим приверженцам вырвали сердца и ими били их по щекам. Я сидел в тюрьме; теперь я еду в Рим, чтобы посетить короля, моего отца, лишенного престола, как я и мой дед, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Четвертый сказал:

— Я король польский; судьба войны лишила меня наследственных владений; мой отец испытал те же превратности; я безропотно покоряюсь Провидению, как султан Ахмет, император Иван и король Карл-Эдуард, которым Бог даст долгую жизнь, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Пятый сказал:

— Я тоже польский король, я терял мое. королевство два раза, но Провидение дало мне иную область, в которой я делаю более добра, чем все короли сарматов вместе могут сделать на берегах Вислы; я также покоряюсь воле Проведения и я приехал провести карнавал в Венеции.

Осталось говорить шестому монарху.

— Господа,—сказал он,—я не столь высокий господин, как вы; но я был королем, совершенно так же, как и другие. Я Теодор; меня избрали королем Корсики; называли меня ваше величество, а теперь едва называют милостивым государем. Я чеканил монету,—а теперь у меня нет ни одного динария; у меня было два статс-секретаря, и остался едва один лакей. Я сидел на троне, а в Лондоне долго пробыл в тюрьме на соломе. Я очень боюсь, что то же самое случится и здесь, хотя я приехал, как и ваши величества, провести карнавал в Венеции.

Когда встали из-за стола, прибыли в ту же гостинницу четверо светлейших принцев, которые тоже потеряли свои государства по случаю войны, и которые приехали провести остаток карнавала в Венеции. Но Кандид уже не обращал внимания на вновь прибывших. Он был занят только тем, как найти свою дорогую Кунигунду в Константинополе.

Глава двадцать седьмая.

— Но,—сказал Кандид,—очень мало правдоподобно то, что случилось с нами в Венеции. Не видано и не слыхано, чтобы шесть королей, свергнутых с престола, ужинали вместе в кабачке.

— Это не более странно,—сказал Мартен,—чем бо́льшая часть того, что с нами случалось. Очень обыкновенно, что короли лишаются престолов; что касается чести, которую мы имели ужиная с ними, это мелочь, которая не заслуживает нашего внимания».

Здесь мы видим если не мотивировку приема, то попытку осмыслить его или хотя бы оговорить. Интересно, как на аналогичную попытку мотивировать другую «приемную условность» — условность авантюрного романа с его «благоприятным стечением» обстоятельств, указать на одно место из Конан-Дойля.

— Но это чистая случайность, Холмс, вам благоприятствует сама судьба!

«— Мой дорогой Ватсон, я смотрю на это немного иначе; человеку, который к чему-нибудь упорно стремится, мысль которого занята

постоянно одним делом, желание настойчиво направлено, чтобы довести его до конца, невольно все способствует для этого. Назовите это гипнозом, непреклонной силой воли, но это так! Совершенно, как магнит привлекает к себе отовсюду железо и сталь, эта воля заставляет все мелочи, все ничтожные обстоятельства слагаться в известные ступени той лестницы, которая должна довести нас до раскрытия преступления». («Нож танцовщицы»).

Принцип подбирания материала по какому-нибудь внешнему признаку имеет в романе широкое применение. Иногда, особенно в органическом романе, введенные части приводятся к определенному взаимодействию, например, они представляют из себя параллели. Губернаторство Пансы представляет из себя сводку фольклорных эпизодов о мудрых судах. Здесь в отзвуках дошли и суды Соломона, и отголоски Талмуда (эпизод с деньгами в трости). Сам Санчо указывает нам на вносной характер своей мудрости.

«Все были поражены и глядели на своего губернатора, как на нового Соломона. Стали спрашивать его, как он додумался, что десять червонцев находятся в трости, и он ответил, что когда он увидел, что старик, принимавший присягу, дав своему противнику эту палку подержать, пока он присягает, присягнул, что он действительно и верно уплатил долг, а присягнув, немедленно потребовал свою палку, ему пришло в голову, что в ней и заключался требуемый долг. Из этого следует тот вывод, что те, кто призваны управлять, хоть и бывают, случается, глупцами, но иной раз сам Бог руководит их решениями, тем более, что подобную этой историю он слышал от своего деревенского священника, а память у него такая глубокая на то, чтоб не забыть, что ему вздумается запомнить, что на всем острове не найти подобной».

Другие эпизоды, как например, эпизод с женщиной, ложно обвинявшей свинопаса в том, что он ее изнасиловал, имеют много параллелей, возникающих по законам сюжетосложения.

Некоторые эпизоды губернаторства представляют из себя плутовские поговорки и побасенки, введенные в роман.

Кроме такого рода вводных эпизодов и разных «задач» фольклорного типа, Сервантес внес в описание губернатор-

ства Санчо, как в свое время в речи Дон Кихота, разные свои административные соображения. Иногда они, передаваемые от лица Санчо, резко отличаются от того типа речей, который мы привыкли слышать от оруженосца Дон Кихота. Тогда Сервантес сам же оговаривает это несоответствие, обнажая прием.

«— Теперь я действительно понимаю, что судьям и губернаторам надо быть железными, чтобы не чувствовать надоеданий просителей, которые в любой час и в любое время требуют, чтобы их выслушивали и отпускали с миром, думая только о своем деле, а там хоть трава не расти. А доведись бедняге-судье не выслушать и не отпустить его, потому что он не может, или потому, что не такое время, чтобы принимать его, так он примется ругать и корить его на чем свет, перемоет ему косточки и переберет всех его родных. Глупый проситель, неразумный проситель! не торопись, жди своего времени и случая, когда попросить. Не являйся во время еды или сна, потому что и судьи те же люди и должны платить дань природе, которой она от них натурально требует, кроме меня разве, потому что я не даю себе есть по милости господина доктора Педро Ресио Тиртефауэра, что находится здесь налицо, который желает, чтобы я умер с голоду, и утверждает, что смерть эта и есть жизнь, и дай ему Бог такой жизни и всем его собратиям, скажу я, то-есть всем дурным докторам, потому что хорошие заслуживают лавровых и пальмовых венков.

Все, знавшие Санчо Пансу, удивлялись, слыша, что он выражается так изящно, и не знали, чему приписать это, если не тому, что важные обязанности и должности сами собою способствуют развитию и изощрению способностей».

В описание губернаторства Санчо вставлена и одна маленькая новелла, слабо разработанная, о девушке, убежавшей переодетой в мужской костюм из родительского дома.

Все эти эпизоды тесно и пестро соединены в один калейдоскоп. Но здесь мы видим не одно простое нагромождение в речи Санчо, которую он произносит, отрекаясь от губернаторства. Видно новое осмысливание старого материала. Это уж шаг в новый роман. Писателем осознана возможность представить героя не только перетерпевающим разные шутки и случаи, но и переживающим их.

Человечность вводится, как в замечании Сервантеса о том, что он осуждает издевательства герцогской четы над Дон Кихотом, в качестве нового материал для построений.

Здесь эффект заключается в смене двух масок и в новом перечувствовании старого материала.

По дороге из острова Баратриа Санчо Панса (гл. LIV) встречает своего друга и соседа мавра Рикоте, пробирающегося под видом пилигрима к себе на родину, где у него был закопан клад. После небольшого разговора друзья расходятся. Этот эпизод не имеет самостоятельного значения, но внесен для того, чтобы ввязать покрепче историю о прекрасной мавританке, которая дана в LXIII главе. В ней при поимке мавританские галеры берут в плен молодого мавра, оказывающегося потом женщиной - христианкой и дочерью Рикоте, который случайно оказывается тут же.

То, что мы знаем этого Рикоте через Санчо раньше, как-то больше притягивает вводную новеллу к основной. Отдельную новеллу, или вернее новеллу в новелле, представляет из себя описание встречи Дон Кихота с шайкой разбойника Роке. В картинное описание благородного разбойника вставлена новелла о безрассудно ревнивой женщине— Клавдии Херониме, убившей своего жениха по ложному подозрению. Эти новеллы соединены с романом только тем, что Дон Кихот присутствует при их развертывании. Это почти чистый тип нанизывания. Для включения эпизодов таким способом особенно удобно всегда было путешествие, которое мотивировало соприкосновения действующего лица с ними.

Герой соединяет здесь эпизоды так, как обозреватель картинной галереи картины.

К этому же типу относится и осматриванье Доном Клеофасом с Асмодеем («Хромой бес» Лесажа) домов через снятие крыши. Замечания Асмодея, которыми он сопровождает виденные им картины, играют ту же роль, как эмоциональное отношение героя к нанизываемым на его путешествие эпизодам, или как изумление царевичей в сказках «1001 ночи» на те же сказки, которые им рассказываются.

Иногда мы встречаем в рассказах рамного типа вводные не анекдоты, а собрание сведений научного характера. Подобным образом внесены в грузинскую «Книгу Мудрости и Лжи» арифметические задачи, а в романах Жюля Верна справки по научным вопросам и перечисления географических открытий. Стих о «Голубиной книге» весь основан на изложении знаний, рассматриваемых в свое время как научных, в рамке новеллы о небесной книге. По такому же принципу Софокл внес в трагедию описание оптического телеграфа. Вкрапления такого рода материала я отмечал в романе Сервантеса уже неоднократно. Очень типична в этом отношении встреча рыцаря в гл. LVIII с людьми, несущими статуи святых, сейчас же после произнесения им знаменитой речи о свободе.

Таким же способом вставлено в роман описание говорящей головы, с подробными деталями ее устройства. Это глава LXII, в которой рассказываются «приключения с очарованной головой и другие пустяки, о которых жалко было бы не рассказать».

В другом месте, во время разговора о неосновательности примет, с параллелями из античной истории, объяснением боевого клича испанцев и т. д. Дон Кихот неожиданно заметил, что он запутался в шелковых сетях. Оказывается, что по близости несколько молодых людей решили изобразить Аркадию. Эта игра в пастухов и есть источник всех пастушеских мест романа. Сервантес сам писал пастушеские романы в том же условном духе. Пастушеские места в романе многочисленны, и временами можно думать, что весь роман перейдет на новую дорогу, обратившись в пастораль. С намерением стать пастухом, едет домой Дон Кихот после поражения, нанесенного ему рыцарем Бледной Луны.

Но приближение смерти рыцаря снимает с него маску безумия, чтобы надеть новую маску—кроткого христианина Алонзо Доброго.